المنظمة العربية للترجمة

إدغار موران

نجوم السينما

ترجمة

إبراهيم العريس

علي مولا

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

نجوم السينما

لجنة الآداب والفنون:

فواز طرابلسي (منسقاً)
علي اللواتي
بهاء طاهر
فيصل دراج

المنظمة العربية للترجمة

إدغار موران

نجوم السينما

ترجمة

إبراهيم العريس

مراجعة

هدى نعمة

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
موران، إدغار
نجوم السينما/ إدغار موران؛ ترجمة إبراهيم العريس؛ مراجعة هدى نعمة.
320 ص. - (آداب وفنون)
بيبليوغرافيا: ص 309 - 310.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-82-530-4
1. الأفلام السينمائية. 2. الممثلون والممثلات. أ. العنوان. ب. العريس، إبراهيم (مترجم). ج. نعمة، هدى (مراجع). د. السلسلة.
791.43

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Morin, Edgar
Les stars
© Editions du Seuil, 1972.

© جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة حصراً لـ:



المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، حزيران (يونيو) 2012

المحتويات

مقدمة المترجم

أيام سينمائية مع إدغار موران في طنجة

كانت عشرة أيام شديدة الغنى والتنوع تلك التي أمضيتها في صحبة إدغار موران في مدينة طنجة المغربية أوائل العام 2012.

كنا وصلناها معاً على الطائرة من باريس للمشاركة في لجنة تحكيم المهرجان الوطني للسينما المغربية مع رفاق آخرين من فرنسا والمغرب. تعارفنا في الطائرة بعد أن عرفته من سحنته وابتسامته الفريدتين المظللتين شبابه التسعينيّ العريق. وكان في صحبته زوجته المغربية التي تصغره بثلاثة عقود، وكانا قد عادا تواً من شهر العسل. كانت مفاجأته الأولى حين رحت بعد دقائق التعارف الأولى، أطرح عليه أسئلة حول بعض كتاباته، وفي الحقيقة كانت تشغل بالي منذ زمن بعيد، أي منذ تعرّفت إليها في سبعينات القرن العشرين وشرعت في ترجمة عدد من نصوصها السوسيولوجية. وفي المطار، حين كنا في انتظار سيارة تقلّنا إلى الفندق المخصص لنا في المدينة، جاءت المفاجأة الثانية: أخبرته أنني نقلت إلى العربية كتابه الأشهر **نجوم السينما**. ووجدته عالماً بالأمر من خلال دار النشر الفرنسية، لكنه لم يكن يتصوّر أن رفيقه في السفر هو المترجم. ومنذ تلك اللحظة زال

كلّ تكليف بيننا إلى درجة أنه في السيارة طلب مني ضاحكاً أن أتحدث إلى زوجته بالعربية التي تتقنها «أريد أن أسمع رنّة العربية على لسانها» والمدهش أنه سرعان ما راح يشاركنا العبارات العربية التي تبادلناها وقد فهمها وساهم بإجابات فرنسية.

خلال الأيام العشرة التالية تحدثنا كثيراً، عن إسرائيل والفلسطينيين وخاصةً عن المعارك التي شنها أنصار الصهيونية ضده في فرنسا، وعن البوذية التي يعتنقها تقريباً، وعن كمال جنبلاط الزعيم اللبناني الراحل الذي يعرفه ويقدّره كثيراً، وعن الحياة الثقافية الفرنسية وعن المسألة الأرمنية، وبخاصةً عن مدينة سالونيك التي كانت مسقط رأس أبيه أيام السلطنة العثمانية. لكننا تحدثنا أكثر من أي شيء آخر، عن السينما وطبعاً عن نجوم السينما. وكان واضحاً أن تركيز موران على السينما في أحاديثنا المتبادلة طوال أكثر من أسبوع له ثلاثة دوافع: أولها كوني ناقداً سينمائياً ومترجماً لكتابه السينمائي الأجمل، ثانيها أننا كنا، تحت رئاسته، منهمكين في مشاهدة عدد كبير من الأفلام السينمائية للحكم عليها. ثم ثالثها وخاصةً ـ وهذا أمر لم يقله بوضوح أبداً ـ أن عدداً من الصحافيين المغاربة المعارضين للمهرجان السينمائي كانوا منذ ما قبل افتتاح المهرجان بأيام قد تساءلوا عن جدوى «الإتيان بعالم اجتماع وفيلسوف لا علاقة له بالسينما لترؤس لجنة التحكيم». ومن الواضح أن هؤلاء كانوا يجهلون أن لموران بالسينما علاقات تتجاوز حتى اشتغاله على النجوم ونظام النجوم في هذا الكتاب. فقبل ذلك أصدر كتاباً غاية في الأهمية عن «السينما والإنسان المتخيّل» إذ يعتبر منذ ذلك الحين من المراجع الأساسية في نظرية الفيلم. كما أنه دأب طوال سنوات على نشر دراسات نقدية حول السينما وسوسيولوجيتها ونجومها. وربما كتتويج لهذا كله لا بد أيضاً من ذكر مشاركته المخرج التسجيلي الراحل جان روش في تحقيق فيلمه الكبير «مدونات صيف» الذي عرض في

إحدى دورات مهرجان «كان». كل هذا، كما يبدو، كان غير معروف للذين هاجموه - أو هاجموا مهرجان طنجة من خلاله. أما هو فإنه ومن دون الردّ المباشر عليهم، عبّر طوال أيام المهرجان عن اهتمامه بالسينما، ولا بد أن يعترف أيّ منصف بأنه كان نادراً من قبل عالم اجتماع وفيلسوف من طينته. ولقد تجلى هذا خاصة في المحاضرة الافتتاحية للمهرجان حين استعرض موران طوال ما يقرب من ساعة تاريخ الفن السابع وتياراته ونظرياته النقدية بسلاسة وحصافة جعلتا سينمائية فرنسية جالسة إلى جواري تقول: لو كان لديّ آلة تسجيل لأصدرت من هذه المحاضرة المرتجلة كتاب عميق!

مهما يكن فإن الساعات الأكثر غنى خلال تلك الرفقة كانت مخصصة، تقريباً، للحديث عن النجوم ونظامهم. وذلك بالتحديد لأن عدداً ممّن شاركونا الجلسات سألوا موران لماذا لم يحدث تطويراً وتجديداً في كتابه منذ صدور طبعته الأخيرة ـ مثلما تضمنها هذا الكتاب الذي بين أيدينا المنقول إلى العربية ـ في العام 1972. وموران حين سمع هذا السؤال التفت إليّ وابتسم قائلاً: من يقرأ الكتاب سيكون عنده الجواب بالتأكيد! ومن الواضح أن موران كان يشير في هذا إلى أن جوهر الكتاب نفسه يفسّر كيف أن عقد الستينات كان آخر عقود زمن النجوم بالمعنى الذي خلقته هوليوود منذ أواسط سنوات العشرين من العقد الفائت، حين اكتشفت ارتباط مفاهيم مثل «الحلم الأميركي» و«النهايات السعيدة» و«لعبة التماهي بين الجمهور ونجومه» بوصفها الأساس في تلك الحالة الاستثنائية التي انخلقت في عالم السينما، جاعلة من النجوم أنصاف آلهة، وهو بالتحديد موضوع هذا الكتاب. «اليوم، قال موران، لم يعد نجوم السينما ما كانوا عليه. وليس فقط لأن نجوم الرياضة والتلفزيون وعارضات الأزياء، وسيدات المجتمع، صاروا جميعهم نجوماً تضاهي آلهة السينما والغناء، بل كذلك لأننا، إذا أخذنا بقول آندي وأرهول، سنجد أن التلفزة تحوّل فيها كل فرد في

أيامنا نجماً ولو لربع ساعة من حياته». وأردف قائلاً أن السينما نفسها تغيّرت كما تغيّر جذرياً مفهوم البطولة. . . والنجومية.

كان ما يقوله موران هنا واضحاً ونهائياً لكونه مبرراً لاعتبار كتابه في طبعته الأخيرة مسك الختام في هذا الموضوع، الذي كان قد اشتغل عليه في التزامن مع اشتغال رولان بارت على «الأساطير» وجان بودريار على تفاصيل الحياة اليومية (وهذا كله كان خلال النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين). ومع هذا، ما إن انتهى موران من توضيح فكرته، حتى ابتسمت بنوع من الاعتذار وقلت له: لكنني يا صديقي سمحت لنفسي بأن أضيف إلى الكتاب. فنظر إلي مندهشاً في تساؤل واضح لأسرع بالاستطراد: لا تقلق. . . فقط أضفت بضعة فصول تحاكي فصولك عن مارلين وجيمس دين وآفا غاردنر في آخر الكتاب، وفحواها الحديث عن مصائر عدد من أبرز نجوم السينما العالمية والعربية أيضاً، وفي سياق أسلوبك نفسه. فابتسم موران هنا وقال: أجل. يخيّل إليّ أن هذه هي الطريقة المثلى للإضافة إلى هذا الكتاب. ثم التفت ناحية السيدة زوجته قائلاً لي: وأرجو يا صديقي أن تبعث نسخة من الكتاب، الذي صار كتابنا معاً الآن، كي تقرأها زوجتي لي. . .

وهذا ما سوف أفعله بالتأكيد.

وفي انتظار ذلك هاهو كتاب **نجوم السينما** بين يدي القارىء ينقل إليه بعض أهمّ الأفكار التي كتبت حول هذا الموضوع في القرن العشرين، وقد أضفنا إليه، إذاً، بموافقة الأستاذ موران، عدداً من الفصول التي تستكمل فكرة المصائر، التي سرعان ما تكون من نصيب من كانوا أنصاف آلهة، في لعبة بسيكولوجية اجتماعية طبعت ما يمكننا أن نسميه الآن أزمان البراءة.

إبراهيم العريس

مقدمة الطبعة الثالثة

صيغ الفنّ السينمائي بهدف دراسة الحركة: فأصبح أكبر استعراض في العالم الحديث. وآلة التصوير التي كانت غايتها نسخ الواقع سرعان ما انصرفت إلى فبركة الأحلام. وبدت الشاشة وكأنّ واجبها تقديم مرآة للكائن البشري، فما كان منها إلا أن زوّدت القرن العشرين بأنصاف آلهة، أعني بهم النجوم.

وفي هذا المقام عمدنا إلى دراسة أنصاف الآلهة هؤلاء، أي تلك المخلوقات الحلمية الخارجة من رحم الاستعراض السينمائي، على أنها أسطورة حديثة.

بهذه الصفة يمثل النجوم مادة نموذجية للتعبير عن مشكلة متكررة في بحوثي في علم الاجتماع المعاصر: إنها مشكلة الميتولوجيا، لا بل مشكلة السحر، في مجتمعاتنا الموصوفة بأنها مجتمعات عقلانية. إن هذا الكتاب يهتمّ بما كان (ولايزال) عرضةً للامبالاة، خارج الأطر التي يعالجها علم الاجتماع الرسمي. ومع هذا، وعلى الرغم من أني أرى في الكتاب اليوم شيئاً من المغالاة في التهكم[1]، فإنّ كتابي **نجوم السينما**، لا ينتمي إلى تلك الأعمال

(1) ها أنذا أتخلى اليوم عن لهجة السخرية المبالغة التي راودتني أحياناً في هذا الكتاب. =

«النازعة للتضليل»، حيث يعمد نوع من الابتذال الذي ينسب نفسه زعماً إلى الماركسية، إلى خرق أساطير معاشة، لا يرى فيها سوى مخادعات ثانوية همّها «استلاب» الجماهير الساذجة.

هنا جرى تناول الظاهرة بجدية: فالنجوم كائنات تنتسب إلى البشري والإلهي في آن، وتشبه في بعض سماتها أبطال الأساطير أو آلهة الأولمب، مستثيرة نوعاً من العبادة، بل نوعاً من الدين.

من الطبيعي أنه لا ينبغي المغالاة في حمل الظاهرة على محمل تلك الجدية التي يتناولها بها أولئك المثقفون، الذين يعتقدون أنّ ما من أحد سواهم قادر، في عتمة صالات السينما، على التفريق بين الاستعراض والحياة. فالمتفرجون يفرّقون أيضاً. ولكن، في ما يتعلق بالنجوم، يسقط هذا التفريق: فميثولوجيا النجوم تتموضع في منطقة مختلطة ومرتبكة بين الإيمان والترفيه. ومذهب النجوميّة يشبه البراعم التي لا يكتمل نضوجها. ولنقل بكلمات أخرى إنّ ظاهرة النجوم هي في آن ظاهرة جماليّة وسحرية ودينيّة، من دون الالتزام هنا وهناك، اللهم إلا حين تبلغ حدّها الأقصى.

كيف لنا أن نوضح هذه الظاهرة وأن نفهمها؟ لن يمكننا أن نفعل إلا بطريقة متعدّدة الأبعاد، أي عبر ربطها:

1 ـ بالسمات الفيلمية للحضور الإنساني على الشاشة، ولمشكلة الممثل.

2 ـ بالعلاقة التي تقوم بين المتفرج والاستعراض، أي بالعمليات النفسية ـ العاطفية المتعلقة بمسألة الإسقاط ـ التماهي،

= فأنا بتّ على قناعة متزايدة من أنه لا ينبغي على المرء أبداً أن يكون متغطرساً إزاء ظاهرة من الظواهر وأن على الناقد أن يبدأ بممارسة النقد على نفسه لكي يحتفظ بقيمة ما هو خارج ذاته.

وهي عمليات تكون ذات حيوية خاصة في الصالات المعتمة.

3 ـ بالاقتصاد الرأسمالي وبنظام الإنتاج السينمائي.

4 ـ بالتطور الاجتماعي ـ التاريخي للحضارة البورجوازية.

إن مثل هذا التدقيق يظهر لنا بضوح أنّ ميتولوجيا النجوم لا يمكنها أبداً أن تعتبر جزيرة من جهل وطفولة وتديّن داخل حضارة حديثة عقلانية في مفهومها. في الواقع، إن التطورات، التي أصابت الحداثة، أي الحياة المدنية والبورجوازية، هي التي أطلقت أساطير النجوم وطورتها. ويبقى أن المدافعين الرئيسيين لميثولوجيا النجوم، أي النساء والشبان، هم في آن العناصر «البربرية» الأقل اندماجاً في مجتمعنا ثقافياً، والقوى الثقافية الفعالة في عصر الحداثة. وإنني، في هذا الكتاب، أتناول مشكلة النساء والشبان، وهي المشكلة ذاتها التي سأعود لتناولها في أعمالي اللاحقة الخاصة بعلم الاجتماع المعاصر، بوصفها القوى الأكثر تقدماً والأكثر تخلفاً في مجتمعنا: وهذه المشكلة مرتبطة بالظواهر التي صغتها في كتابي **همس أورليان**[2] (*La rumeur d'Orléans*) بوصفها ظواهر القرون الوسطى الحديثة.

في الوقت عينه، تبدو لي موضوعة كموضوعة النجوم أشدّ تأثيراً انطلاقاً من كونها تدفعنا إلى الربط بين التقليد والحداثة بدلاً من الفصل بينهما كما يحدث غالباً، وإنها لموضوعة تؤدي بنا إلى تفحص مثل هذه الظواهر، ليس فقط من ناحية المنظومة المعاصرة، بل أيضاً من منظومة أنثروبولوجية: والحقيقة أن هذه الموضوعة، التي هي تعبير عن تطوّر تاريخي للاقتصاد الرأسمالي والحضارة البورجوازية، إنما تستجيب لتطلعات أنثروبولوجية عميقة تعبر عن

(2) Editions du Seuil, 1969.

ذاتها على صعيد الأسطورة والدين. فالنجم ـ الإله، والنجم ـ السلعة، اللذان هما وجهان لحقيقة واحدة يحيلاننا، أولّهما إلى الأنثروبولوجيا الأساسية، وثانيها إلى علم اجتماع القرن العشرين. وعليه، يبدو لي هذه الموضوعة غنية استراتيجياً أكثر من أيّ وقت مضى.

بل وأكثر من هذا: فأنا إذ أعود لقراءة هذا الكتاب ومقاربته، أدرك أنه كان، وقبل خسمة عشر عاماً، في صلب الإشكالية التي أعالجها. فأنا هنا أحاول أن أموضع النجوم، من وجهة نظر علم الاجتماع الظاهراتي الحديث، ومن وجهة نظر نوع من الأنثروبولوجيا ـ العلم اجتماعية التكوينية، التي تجهد لالتقاط المبادئ الناظمة الأساسية التي، بها تتخذ الظواهر طابعها الراهن وتتطوّر تاريخياً.

وأذكر هنا أنني لم أُجر على الكتاب تعديلات تذكر. ولكن كان يتوجب عليّ استكمال هذا البحث. فالحقيقة أنّ هذا الكتاب، الذي وضعته بعد السينما أو الإنسان الوهمي[3] (*Cinéma ou l'homme imaginaire*)، نشر في العام 1957، في زمن كانت فيه السينما المتأزمة تجهد لإنقاذ نفسها عن طريق بعث النجوم. وحين خرجت طبعته الثانية، كان التيار الجديد لا يزال مبهماً. أما المنعطف الرئيسي، الذي يفتتح فصلاً جديداً في تاريخ النجوم، فلم يكن مؤهلاً إلاّ في الفترة الفاصلة بين العام 1960 والعام 1970. ومن هنا أقول إن ما كتب بصيغة الفعل المضارع تجدر قراءته بصيغة الفعل الماضي. كما أننا اضطررنا لاختتام الكتاب بفصل جديد نواكب فيه غروب نظام النجوم مع الانبعاث المجيد للنجوم الراحلين، واليوم،

(3) Edgar Morin, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire* (Paris: Editions de Minuit, 1956).

حتى وإن كان تاريخ النجوم لم يكتمل بعد، فبإمكاننا أن نلتقط ذاكرة كاملة، تمتدّ من ولادة إلى ذروة، ومن ذروة إلى موت، ومن موت إلى انبعاث.

كانون الثاني/ يناير 1972

مدخل

في جزء كبير من الكرة الأرضية، وفي قطاع واسع من الإنتاج السينمائي، تدور الأفلام في فلك شمسي من النجوم السينمائيين، يطلق على المنتمي إليه اسم نجم أو نجمة.

تتصدّر أسماء النجوم ووجوههم اللوحات الإعلانية. أما المخرج فلا يطفو إلى العلن إلا ببطء شديد. وحتى الآن غالباً ما يقال: «فيلم لغاربو، فيلم لباردو، فيلم لبلموندو». والقول محقّ على أيّ حال: وذلك لأن بإمكان النجم أن يفرض العديد من التعديلات، بشأن سيناريو الفيلم وحواره، على مؤلفيه. ومن هذا القبيل اضطر مارسيل آشار ومارك آليغريه المثول لمطالب شارل بوايه بشأن ذلك الفيلم الذي حمل في نهاية الأمر اسم **عواصف**. كما يمكن للنجم أن يفرض على المنتج موضوعاً أو مخرجاً، كما فعل جان غابان بشأن أفلام **العلم** و**بيبي لو موكو** و**الطاقم الجميل** وهي أفلام ما كان لدوفيفييه أو كارنيه أن يخرجاها لولا تدخل النجم. وهناك كذلك زمن كان النجم فيه يختار شركاءه وكاتب السيناريو والمخرج، بل ويصبح هو هو منتج أفلامه، شأن إيدي كونستانتين وآلان ديلون في فرنسا، وجون واين وبرت لانكاستر في الولايات المتحدة.

علي مولا

لقد نَعِمَ بعض المخرجين بحرية اختيار نجوم أفلامهم، لكنهم، ولزمن طويل في هوليوود، لم يكونوا مطلقي اليد أحراراً في رفض اختيار النجوم. في الواقع إن ولادة النجم تشَكّل الحدث الأكثر ضخامة الذي عرفته الصناعة السينمائية. ففي العامين 1938 ـ 1939، تمكنت دينا داربن من إنقاذ شركة «يونيفرسال» من الإفلاس. وهوليوود، التي أحسّت بخطر منافسة التلفزيون لها، بعد العام 1948، بحثت عن خلاصها لبضع سنوات وعثرت عليه، ليس فقط عبر ابتكار الشاشة العريضة، بل أيضاً عبر إطلاقها للنجوم المتفوقين من أمثال مارلين مونرو.

ونلاحظ كذلك أنه في تركيب ذلك المزيج الذي هو الفيلم، قد يكون النجم المادة الدسمة، أي الأكثر كلفة. ومن هنا كانت تلك الأجور الخيالية، التي ميّزت النجوم عن غيرهم من الممثّلين. فمداخيل كبار نجوم هوليوود، تجاوزت إلى حدّ بعيد مداخيل أهم المنتجين. وفي فرنسا، حوالي العام 1960، كان غابان وبلموندو وجان مورو ينال الواحد منهم بين عشرين وأربعين مليون فرنك فرنسي قديم، لقاء عملهم في أفلام لا تزيد ميزانيتها عن مبلغ يتراوح بين 100 و200 مليون. ودائماً بالفرنكات القديمة نذكر أنّ كاترين دونوف نالت عن فيلم **تريستانا** مبلغاً وقدره 130 مليوناً (أي أكثر بكثير مما ناله بونييل مخرج الفيلم)، ونالت بريجيت باردو 150 مليوناً بينما نال آلان ديلون 200 مليون، مع العلم أنّ ميزانية الأفلام ظلّت تتراوح بين 100 و200 مليون.

أما دور النجوم فقد تجاوز، إلى حدّ بعيد، إطار شاشة السينما. ففي العام 1937، رعى النجوم 90 بالمئة من أكبر البرامج الإذاعية الأميركية، واليوم، ما من استعراض متلفز يمرّ إن لم يستقبل نجماً ما ضيفاً. وحتى الآن لا يزال ثمة نجوم مستمرون في رعاية منتجات

ومستحضرات التجميل، ومسابقات الجمال والمباريات الرياضية ومبيعات الكتب والاحتفالات الخيرية، بل والانتخابات أحياناً: ففي الولايات المتحدة تعوّد النجوم أن يتدخلوا بنشاط في الحملات السياسية. وذات مرة، راودت أحد المنتجين فكرة تعزية زوجة ساكو، لحظة إعدام زوجها الشهيد، عن طريق إحضار بيتي ديفيز (لكن هذه رفضت هذا النوع من الاستعراضية). ناهيك بأن النجوم، في معرض إجابتهم على الرسائل العديدة، التي ترسل إليهم أو إلى بريد القلوب في بعض المجلات، لعبوا على الدوام دور الوصي والناصح والمعزي.

في حقبة هيمنة نظام النجوم، أي حتى الخمسينات، عاش في هوليوود، وبصورة دائمة، خمسمائة مراسل صحفي، عملهم تغذية العالم بالمعلومات والأخبار والهمسات والأسرار المتعلقة بالنجوم وحياة النجوم. وفي كتابها **أميركا في السينما** (*America at the Movies*)، ترى مارغريت ثورب أن نحو مائة ألف كلمة كانت تخرج يومياً من هوليوود جاعلة إياها ثالث أكبر مصدر للأخبار في الولايات المتحدة، بعد واشنطن ونيويورك. واليوم تظهر باستمرار صور النجوم في المقام الأول في الصحف والمجلات. حياتهم الخاصة العامة وحياتهم العامة دعاية، حياتهم على الشاشة سريالية، وحياتهم الواقعية أسطورية.

في المسرح لم يسبق لأيّ ممثل أن يبلغ نجومية مماثلة. ولم يسبق لأيّ ممثل مسرحي كبير أن لعب دوراً ذا أهمية في الاستعراض وخارجه... فالسينما والسينما فقط هي التي اخترعت النجم وسلّطت الضوء عليه. وفي هذا المجال تناقض أولي. فالنجم يبدو متمركزاً في الفلك الشمسي للسينما. ومع ذلك فإنّ نظام النجوم لم يترسخ إلا لاحقاً، أي بعد خمسة عشر عاماً من التطوّر السري داخل نظام إنتاج

الأفلام. ومن البديهي أنّ هذه الظاهرة الطريفة لا تحمل أي قسط من الفرادة، بل ولا تحمل في الظاهر أي قسط من الضرورة. فما من شيء في طبيعة السينما التقنية والجمالية كان من شأنه أن يدعو إلى ظهور النجم فوراً. بل العكس صحيح، لأنّ بوسع السينما أن تتجاهل الممثل، وتتجاهل أداءه وحتى حضوره، واستبداله بالهواة وبالأطفال وبالأشياء وبالرسوم المتحركة. ومع هذا ها هي السينما تخترع النجم مع قدرتها على استبعاد الممثل، إنها تؤقنمه في حين استبعاد إسهامه في إبداع جوهرها. إنّ النجم شكلاً هو سينمائي ومع ذلك ليس فيه من السينمائية شيء. ولعلّ هذه الخصوصية غير الخاصة هي ما يجب أن نوضحه إن أمكننا الأمر وأن نهتم بتوصيفه.

1
عصر النجوم

سفرُ تكوّن النجوم وتحولاتهم
(1910 ـ 1960)

منذ نشأتها، لجأت السينما إلى الاستعانة بكبار الممثّلين المسرحيين، فكان أن التقت شفاه ماي أرفن وجون رايس في فيلم راف وغامون **القبلة**. وكان أن أسهم كلّ من سارة برنارد وممثلي «الكوميدي فرانسيز» في المشاركة بأعمال شركة «الأفلام الفنية». بيد أنّ عهد الممثلين المسرحيين المؤدّين على الشاشة أدواراً مسرحية في ديكور مسرحي كان سريع الزوال.

فالنجم، كنجم، صيغ من لدن أبطال الأفلام الجدد، من تلك الأدوار التي كان يقوم بها أشخاص مجهولون، وممثّلون عاديون. وسرعان ما احتّلت الشاشة شخصيات أفلام المسلسلات كمثل شخصية **نيك كارتر** و**فانتوماس**. وفجأة، أخذت تنهمر على **نيك كارتر** من أقطار العالم الأربعة، أولى رسائل الغرام التي توجه إلى النجوم. إلا أن نيك كارتر لم يكن نجماً. كان مجرد بطل في الفيلم .. وظلّ **ليبل** الاسم الحقيقي لممثل الدور مجهولاً.

في الوقت عينه كان ازدهار الأبطال الهزليين، الذين أطلق عليهم الجمهور ألقاب **ماكس** و**فاتي** و**بيكرا**، إعلان اقتراب موعد

النجوم. وإن كان الممثل لا يزال بعد مجهولاً، فكان قد بدأ يشعر الآخرون بحضوره ومطالبه، فماكس ليندر، الذي تعاقدت معه شركة «باتيه» في العام 1905، للعمل مقابل أجر بلغ 20 فرنكاً، حصل في العام 1909 على عقد يساوي 150 ألف فرنك سنوياً.

لقد اقتربت المرحلة الحاسمة التي ستشهد انبثاق شخص الممثل من داخل الشخصية، محطماً... ويتوجب على هذه الشخصية أن تتنوّع، وعلى بطل المسلسلات الفريد المنحى أن يخلي المكان لأبطال عديدين، مختلفين وإن متشابهين، تبعاً لما تتطلّبه الأفلام. حينئذ سيصبح اسم الممثل على قوة، بل أقوى من اسم الشخصية التي يؤدّيها، بمعنى أنه ستتكون تلك الجدلية بين الممثل والدور، جدلية يولد النجم منها.

في الواقع إن الأفلام تتحوّل تحت ضغط قوّة ملحة أكثر وأكثر: فيكبر دور الحبّ في الفيلم ويزهر، ويرتقي بالتالي الوجه الأنثوي ليصبح في ذروة الشاشة.

ويختمر النجم في ظلّ البطلة والبطل. ولقد أحسّ زوكور بأنّ الجمهور يريد نجوماً ممثلين، فيتجه نحو سارة برنارد، ويشتري شركة «أفلام الفن» الفرنسية، ثم يؤسّس شركة «فايموس بلايرز» بين 1912 و1913.

أما «الفايموس بلايرز» (بالعربية: أشهر الممثلين)، فلن يكونوا، من الآن وصاعداً، ممثلي المسرح، بل سيكونون وجوهاً جديدة ومعبودة من الجماهير. وقد عمد كارل لايمل إلى انتزاع ماري بيكفورد من شركة «بايوغراف»، وقدّم لها عقداً قيمته 195 دولاراً. والمنتجون، الذين كانوا حتى ذلك الحين، يفضلون أن يعزّزوا أسماءهم أو أسماء شركاتهم في ذهن الجمهور، انتهجوا إطلاق

النجوم وأسمائها. وهكذا انتهى عصر «الفيلم ـ النجم»، وابتدأ عصر «أفلام النجوم». انبثق هؤلاء النجوم الجدد من شخصياتهم كأبطال وبطلات. وهم، إذ كانت تلك الشخصيات تحددهم، صاروا يحدّدونها بدورهم: ففي العام 1914 يرفض تيبو ماري أن يتبرّج باللحية لكي يلعب دور أتيلا، ولأسباب مماثلة يرفض ألبيرتو كابوتزي دور القديس بولس (انظر: Emilio Ghione, «Le cinéma italien,» *Art cinématographique* VII, p. 46): على هذا النحو ولد النجوم الأوائل.

من 1913 ـ 1914 حتى 1919 يتبلور النجم بشكل متوازٍ في الولايات المتحدة وأوروبا على السواء. وماري بيكفورد، ماري الصغيرة، كانت محطّ أولى عمليات الإسقاط ـ التماهي (projection - identification)، التي قام بها المتفرج. في الوقت عينه ظهرت «الديفا» (diva) الإيطالية: فرانسيسكا برتيني، ميلودرامية، مأخوذة بالحبّ، أما شخصية «الغولة» الدانمركية التي استوردت إلى الولايات المتحدة مع تيدا بارا، فهي التي أدخلت القبلة على الفم ـ ولا أعني قبلة المسرح التي في فيلم ـ راف وغامون ـ لكنها كانت قبلة اتحاد طويل تعمد فيها الغولة إلى امتصاص روح عشيقها. وبعد العام 1918 بفترة وجيزة يطلق سيسيل ب. دو ميل تلك الفتاة الجميلة الحادة المثيرة التي سوف تفرض على هوليوود مثلث الجمال والشباب والدعوة الجنسية.

في الوقت عينه، يفرض النجوم الأوائل الذكور أنفسهم، لم يكونوا، بعد، قد صاروا «أصنام الحبّ»، لكنهم يشكلّون امتداداً لأول نجوم أفلام المسلسلات من رياضيين بهلوانيين ومقاتلين. وقد استطاعوا، بفضل عزيمتهم الحماسية، شأن دوغلاس فيربانكس، أو ببطولاتهم ومآثرهم القيمة، شأن توم ميكس، أن يجعلوا أسماءهم تلمع من وهج الانتصار.

في العام 1919، دار محتوى الأفلام وإخراجها ودعايتها في فلك اسم النجم. وارتبط نظام النجوم (Star System) بلبّ الصناعة السينمائية.

حينئذ انفتح العصر المجيد، الذي امتدّ من العام 1920 إلى العام 1931 ـ 1932، واستقطب الشاشة كلّها عدد من النماذج الكبيرة: العذراء البريئة أو المتمردة، ذات العينين الكبيرتين المسبلتين، والشفتين نصف المفتوحتين أو الساخرتين بتهذيب (ماري بيكفورد وليليان غيش في الولايات المتحدة، سوزان غرانديه في فرنسا)، والغولة المتحدرة من الأساطير الشمالية، والمومس الكبيرة المتحدرة من الأساطير المتوسطية: العذراء والغولة والمومس تتمايز أحياناً وتتطابق أحياناً أخرى عبر نموذج كبير هو نموذج المرأة المفتنة. وسرعان ما سيتعمّم هذا النموذج. ففي العام 1922، تدخل شوهارو هانايغي نموذج الغولة إلى السينما اليابانية.

وبين العذراء والمرأة المفتنة، انبثقت «الإلهة»، على غرار غموض وتسّلط المرأة المفتنة، من جهة، وعلى النقاوة الداخلية للعذراء الشابة الموعودة بالألم. الإلهة تتألم وتؤلم. ويقول بالاش، في كتابه **نظرية الفيلم** (صفحة 288)، إن غريتا غاربو تجسّد «جمال الألم» وإنها «**ألم الوحدة**». نظرتها المتأملة تأتي من بعيد» (المصدر نفسه). إنها ضائعة في حلمها المرتبط بمكان آخر يصعب الوصول إليه. ومن هنا سرّها الإلهي. والصنم المنفصم يتعارض مع المرأة الحاضرة كلّياً، الصديقة، الأخت، التي لا تستجلب العبادة أي الحبّ. وتتجاوز المرأة المفتنة بفضل نقاوة روحها.

وبدأت النماذج الذكورية الكبرى تزدهر بدورها. فالبطل الهزلي فرض نفسه في الفيلم الطويل. ومن حول أبطال العدالة والمغامرة

والعنف، الذين كانوا أحفاد تيزي وهرقل ولانسلو، بدأت تتبلور الأصناف الملحمية الكبرى.

وإلى أبطال المغامرة يضاف بطل الغرام، النجم الشاب الفاتن ذو الملامح الأنثوية، والنظرة النارية. وبين هذين النموذجين، صنع رودولف فالنتينو نوعاً من التوليفة الكاملة. فهو كشيخ عربي، ونبيل روماني، وطيار وإله، يموت ثم يولد من جديد، ويتحوّل كما أوزميريس وأتيس وديونيسوس، بطل مآثر لا تحصى، يبقى قبل أي شيء آخر «معبوداً» للحبّ.

يرافق تألقهم على الشاشة تألق الحياة الأسطورية الحقيقية لنجوم هوليوود. فالنجوم، بسموّهم وغرابتهم، بنوا لأنفسهم قصوراً تشبه قصور الإقطاعيين، ودارات تشبه المعابد القديمة، مليئة بأحواض من المرمر، يتوافر فيها تجهيزات كاملة وسكك حديدية خاصة بهم. كانوا يعيشون بعيدين جداً، فوق مستوى عباد الله الفانين، كانوا يحرقون حياتهم في النزوات والقمار، يحبّون بعضهم بعضاً ويمزّقون بعضهم بعضاً. وتداخلت غرامياتهم القاتلة في الحياة كما على الشاشة. ما عرفوا الزواج إلا إذا كان زواجاً من أمير أو أرستقراطية: بولا نيغري أعطت يدها على التوالي للكونت أوجين دومسكي وللأمير سيرج ميديفاني. وعليه فقد أحاطهم نوع من العبادة المجيدة.

شكّل موت رودولف فالنتينو نقطة الذروة في عهد النجوم الكبير. فقد انتحرت امرأتان أمام العيادة التي أسلم فالنتينو الروح فيها. أما جنازته فجرت في مناخ من الهستيريا الجماعية. ولم تتوارَ الزهور عن قبره لسنوات عديدة.

غريتا غاربو، الحاضرة الغائبة بيننا، أشبه بشهادة حيّة على عظمة النجوم الماضية. فكبرت كثيراً على سينما صارت صغيرة جداً.

وهي بالكاد رضيت، بين وقت وآخر، بالتمثيل في بعض الأفلام قبل أن تنغلق على صمتها.

إنها الباقية من غروب الآلهة، وغموضها ووحدتها يمكناننا من تحديد درجة التطور الذي أنجز. فكشارة حداد، وكما لو أنها ترغب في النأي بنفسها عن محدودية العالم والزمن. ها هي الآن تخفي ملامحها تحت قبعة كبيرة ونظارات سميكة سوداء. وليس سوى وجهها الخالد ما تراه ذاكرتنا متسعاً تحت حجابها.

وابتداء من العام 1930 تقريباً، ستعمد السينما المتحوّلة ابداً إلى تغيير حال النجوم.

فتأتي بأفلام أكثر تعقيداً، أكثر «واقعية»، أكثر «بسيكولوجية»، وأكثر فرحاً.

من المؤكد أنّ الأنواع السينمائية الكبرى الفيلم الغرائبي، فيلم الغرام، فيلم المغامرة، الفيلم البوليسي والفيلم الهزلي... إلخ - كانت قد بدأت تغتني بعمليات تبادل وتداخل فيما بينهما، فبعض الموضوعات، كالحبّ، تداخلت في كلّ أنواع الأفلام، أضف إلى هذا أنّ كلّ نوع كان ينحى، من قريب أو بعيد، إلى إدخال ما كان يمكن له أن يكون حجر العقد في نوع آخر، كموضوعة ثانوية له. أي بكلمات أخرى، إن تطوراً طبيعياً تدريجياً، نحى إلى أن يجمع داخل كلّ فيلم ما كان قد نجح في الأنواع المتخصصة.

وارتبط هذا الواقع، كما سنرى، بتطور واتساع الجمهور السينمائي. ولقد عزّزه السعي إلى أقصى درجات الربح: كان بتكثيف الموضوعات (الحبّ، المغامرات، الهزل) داخل الفيلم الواحد بمثابة استجابة إلى أكبر عدد ممكن من المتطلبات المتفرقة، بمعنى أنها

كانت تتوجه إلى جمهور شمولي. أما ازدياد حجم عائدات الفيلم، كنتيجة للتحسينات التقنية ولدخول السينما الناطقة، وتقلّص عدد جمهور الأفلام، كنتيجة لأزمة العام 1929 الكبرى، فقد انعكس تأثيرهما باتجاه هذا التعقد الموضوعي الذي يتناوله حديثنا.

أضف أن السينما الناطقة قد أحدثت انقلاباً في توازن الواقعي واللاواقعي، الذي كانت السينما الصامتة قد أفرزته. إن الحقيقة الملموسة للضجيج، ودقة الكلاّم وفروقاته، على توازنها الجزئي، كما سنشير إليه لاحقاً، بفعل سحر الأصوات، والأغنيات، والموسيقى، فقد حددا مناخاً «واقعياً»، كان مصدر الاحتقار الذي كنّه السينمائيون للاختراع الجديد، الذي كان ينزع عن الأفلام سحرها على حدّ رأيهم.

ثم إن هوليوود جعلت التفاؤل شعاراً لها بأمل أن تنسي الناس آثار «الانهيار الكبير». وهكذا صارت «النهاية السعيدة» (happy End) مطلباً، بل معتقداً جامداً. وأخذت معظم الأفلام تتلوّن بتخيلات محبّوبة. وبعد فيلم **نيويورك ـ ميامي** لفرانك كابرا، سوف يكون النصر من نصيب نوع جديد هو «الكوميديا المرحة». ساعدت البنى التفاؤلية الجديدة على «هروب» المتفرج من التشاؤم أو من الواقعية. إذ تفادت تلك البنى كلّ واقعية، وصارت المحتويات الأسطورية للأفلام «دنيوية» غير ذي شأن.

وبتأثير فوري من الأزمة (**خبزنا اليومي** من إخراج كينغ فيدور)، وبدفع من التيارات التقدمية الكبرى، الناشئة مع سياسة «الصفقة الجديدة» (New Deal)، أخذت الموضوعات الاجتماعية تنهمر على السينما الأميركية بنسغها الواقعي (**فورة**، **السيد ديدس وعناقيد الغضب**... إلخ).

السينما، التي كانت في أصلها عرضاً للعامة، استولت على مواضيع الحكايات الشعبية والميلودراما أنّى وجدت، في حالة تكاد تكون غرائبية، نماذج التخيل الأولى: صدف غيبية، سحر القرين (المتشابهون، التوأم)، المغامرات الاستثنائية، الصراعات الأوديبية مع الأم أو مع الأب، اليتامى، سرّ الولادة، البراءة المضطهدة، موت البطل كتضحية وفداء. أما النزعة الواقعية والنزعة البسيكولوجية، والنهاية السعيدة والمرح، فقد كشفت تحديداً عن التحول البورجوازي الذي طرأ على تلك المخيلة.

وعمليات الإسقاط ـ التماهي، التي تسم الشخصية عند المستوى البورجوازي، تنحى إلى التقريب بين التخيّلي والواقعي محاولة أن تغذيهما الواحد من الآخر.

والتخييل البورجوازي يقترب من الواقعي عبر المضاعفة من دلائل الصدق والمصداقية. وهو يقلص، أو يمحو، البنى الميلودرامية لكي يستبدلها بحبكات تجهد لتمرير استساغتها. ومن هنا ما يطلق عليه عادة اسم «الواقعية». لم تعد مصادر الواقعية مجرد صدفة أو سيادة قوة سحرية على البطل، بل اتخذت شكلّ دوافع «بسيكولوجية» أكثر وأكثر.

والحركة نفسها، التي تقرب المتخيل من الواقعي، هي التي تقرب الواقعي من المتخيل. بمعنى أن حياة الروح تزداد رحابة وغنى، بل وتزداد ضخامة داخل الفردانية البورجوازية. إن الروح هي بالتحديد مكمن التوحّد حيث يتطابق الواقعي والمتخيل ويغتذيان من بعضهما بعضاً، وهنا يصبح للحبّ أهمية متزايدة، بوصفه ظاهرة للروح، تأتي لتخلط بحميمية بين إسقاطاتنا ـ تماهياتنا الوهمية وبين حياتنا الحقيقية.

في هذا الإطار تتطور النزعة الروائية البورجوازية فيصبح المتخيل معنياً بالواقعي بصورة أكثر التصاقاً به، ويصبح الواقعي معنياً بالتخيل بحميمية أكبر. ويتسّم الرباط العاطفي، بين المتفرج والبطل، بكونه رباطاً شخصياً، بالمعنى الأكثر أنانية للكلّمة. فيطغى على المتفرج خوف مما كان يصبو إليه في السابق : موت البطل. وتحلّ النهاية السعيدة محلّ النهاية الفاجعة. ويتراجع الموت والقدرية أمام عناية إلهية تفاؤلية.

ان خطوط القوة الواقعية والبسيكولوجية والتفاؤلية.. إلخ، هي التي تحدّد تطور الفيلم بشكل واضح ابتداء من العام 1930. ومعنى هذا أن الفيلم أخذ، وبالتدريج، يوسع من دائرة جمهوره ليشمل كلّ الأعمار، وكلّ شرائح المجتمع. ومعنى ذلك أن الفترة التالية للعام 1930، قد شهدت تسريعاً في حركة صعود الجماهير الشعبية إلى المستويات بسيكولوجية للفردانية البورجوازية.

إن الارتقاء الاجتماعي للطبقات الشعبية، كظاهرة أساسية من ظواهر القرن العشرين، يجب أن ينظر إليه كظاهرة اجتماعية شاملة. فعبر جدلية الصراع الطبقي والتطور التقني، تتمثل هذه الحركة عينها على الصعيدين السياسي والاجتماعي في الاشتراكية وفي الشيوعية. وعلى صعيد الحياة العاطفية اليومية، تَتَترجم عبر تأكيدات جديدة للنزعة الفردانية، وعبر إسهامات جديدة لها.

لقد سبق لنا أن قلنا إن الحياة العاطفية هي حياة وهمية وعملية في آن. فالرجال والنساء المنتمون إلى شرائح اجتماعية صاعدة لم يعودوا يكتفون بمداعبة أحلام طيفية. إنهم ينحون الآن إلى عيش أحلامهم بأكبر قدر ممكن من الكثافة والدّقة والتجسد، بل هم يمزجون تلك الأحلام بحياتهم الغرامية. بمعنى أنهم يصلون إلى حضارة الروح البورجوازية، أي إلى البوفارية [نسبة إلى مدام بوفاري] (المترجم).

إنّ تحسين أوضاع العيش المادية، وتحقيق المكتسبات الاجتماعية، على محدوديتها (إجازات مدفوعة، تقصير يوم العمل)، والحاجات الجديدة، وأوقات الفراغ الجديدة، تجعل من ذلك المطلب الأساسي، الذي يقوم على رغبة عيش الحياة بشكل يمكن الإنسان من عيش أحلامه وحلم حياته، أكثر إلحاحاً.

إنها حركة طبيعية تمكن الجماهير من بلوغ المستوى العاطفي الذي تعيشه الشخصية البورجوازية. ويحدث لاحتياجات تلك الجماهير أن تتقولب في نماذج أساسية مهيمنة، هي نماذج الثقافة البورجوازية. إنها جماهير أثيرت وقولبت عن طريق أدوات اتصال تستحوذ البورجوازية عليها. ومن هنا تأتي برجزة المخيلة السينمائية لتتطابق مع برجزة البسيكولوجيا الشعبية.

والنجوم يطيعون هذا التطور بقدر ما تقع احتياجات التماهي العاطفي في المقام الأول على أبطال الفيلم، صحيح أن الأبطال يبقون أبطالاً، أي نماذج ووسطاء، ولكن بما أنهم يؤلفون، بشكل حميمي ومتنوّع، الاستثنائي والعادي المثالي واليومي، نراهم يوفرون لعملية التماهي نقاط استناد أكثر واقعية.

في العام 1931، رمى جيمس كاغني بحبّة من الليمون الهندي أصابت ماي كلارك في عينها. لقد كان لهذه الحركة ولهذه الرمية، التي لا نبل فيها، أن استتبعت تصرفات مبتذلة، تلتها حركات مضحكة مليئة بالصراخ، وحركات خرقاء (من نوع الهزليات الخفيفة). منذ ذلك الحين صار بإمكان المبتذل والهزلي أن يتماشيا مع مفهوم النجم. فالنجم لم يعد ذلك الصنم المرمري. فسوف يستجيب وجهه لمعايير التبرج «الواقعية» (وهذان الهلالان ضروريان لتذكيرنا بأن التبرج، حتى ولو كان «واقعياً»، إنما يأتي ليبدل من حقيقة الوجه). كانت مساحيق التبرج الخاصة أيام الفيلم الصامت

تخفي تقاسيم الوجه تحت أقنعة من الجمال الخيالي . . . لكن واقعية الفيلم الحديث غيرت كلّ هذا. أما فن المبرّج الحاذق فيتفادى اليوم كلّ اصطناعية» (Stephen Watts, *La technique du film*, p. 83).

إن الواقعية، إذ دفعت إلى حدودها القصوى، نحت باتجاه إلغاء النجم كلّياً (أفلام الواقعية ـ الجديدة الإيطالية). غير أن هذه الحدود القصوى نادراً ما تمّ الوصول اليها. وذلك بالتحديد لأن الفيلم لا يزال ضمن إطارات التخييل البورجوازي. ومثال «النهاية السعيدة» له دلالته في هذا المجال. فالمتفرج الذي يفضّل المكتسبات التي تحمل سعادة العزاء هو ما يهيمن على مفهوم التماهي على المكتسبات التطهيرية الناتجة من موت البطل وهو ما يهيمن على مفهوم الإسقاط، هذا المتفرج إنما يقيم عبر هذا التفضيل أسطورة خلود مضمرة ـ حيث ينتهي الفيلم بقبلة منتشية ـ تجمّد الزمن وتأسره تحت طبقة من السيلوفان. إن تفاؤلية «النهاية السعيدة» هذه تخفي ألم موت يكون هنا أكبر مما هو عند مستوى التخييل العامي، (موت البطل). أما زيادة حدة آلام الموت فإنها تميز الوعي البورجوازي، وهي تترجم، ضمن إطار الواقعية، بهروب خارج الواقع. لكن هذا الخلود الاصطناعي، إذا كان هو ما يخلق الهالة الأسطورية، التي تحيط بالنجم الجديد، فإنه لا يعطيه أي ميزة ترجّحه على نجم العصر الذهبي. بل بالعكس، فالنجم القديم لم يكن يخشى أن يلاقي الموت. فالخلود ما هو إلا إشارة إلى هشاشة النجم الإله الجديد.

إذن فإن النجوم ـ الآلهة، يميلون إلى اكتساب «بعد دنيوي» بطريقة ما، ولكن دون خسارة صفاتهم الأسطورية الأساسية. وبالطريقة عينها وللأسباب ذاتها نجد أن النماذج الكبيرة، تخلي مكانها لأبطال ـ آلهة ذوي حجم متوسط.

إن «الجمال والشباب»، اللذين كانا يحدّدان السن المثالية للنجوم النساء ما بين 20 و25 سنة، وسنّ النجوم الرجال ما بين 25 و30 سنة، صار أكثر مرونة. فبعد العام 1930، انبثق أبطال المسرح البورجوازي الفرنسي الناضجون (فيكتور فرانسن، وجان مورا)، ثم بعد العام 1940، ظهر كلارك غيبل، وغاري كوبر وهامفري بوغارت وأشباههم، في هوليوود، ومعهم بدأت رحلة عمل جديدة «للرجل ـ الذي ـ عاش ـ كثيراً». أما البطلة التي غمرت أدوات ماكس فاكتور وجهها، فسيصبح بإمكانها أن تصل إلى سنّ الأربعين. وفي الطرف الآخر من السلم سيظهر أبطال مراهقون ومراهقات. بمعنى أن النجوم، من الآن وصاعداً، صاروا يغطّون حيّز أعمار أكثر امتداداً. جمال غير مثالي أو قباحة مهمة تفرض سحرها الخاص.

وتنهار النماذج القديمة تاركة المجال لنماذج ثانوية متعددة، أكثر إماتة للأنماط التجريبية. لكنها لم تختف تماماً، فهي لا تكف عن الولادة من جديد ضمن الإطار الجديد «الواقعي» للعذراء البريئة ـ ميشال مورغان في فيلم **غريبوي**، وإيتشيكا شورو في فيلم **أطفال الحبّ**، ـ والبطل العادل ـ ألان لاد في فيلم **شين**، والبطل التراجيدي الذي يموت جان غابان في فيلم **رصيف الضباب**. ولكن في الوقت عينه وبشكل تدريجي، تتحول العذراء البريئة والخطيبة الصغيرة المتمردة إلى «فتاة أنيقة»، الفتاة الأنثى ـ الذكر، التي هي في آن حبيبة ورفيقة.

ومع انهيار العذراء هذا يتماشى انهيار المرأة الغولة، وهو انهيار أكثر ظهوراً بكثير. فالغولة، نصف الخيالية في برودتها المدمرة، لم يعد بإمكانها أن تتكيفّ مع المناخ الواقعي الجديد دون أن تبدو سخيفة. فكان أن تحوّلت إلى شخصية ثانوية وتافهة، بحيث إن «بز» سيجارتها الطويل، ونظراتها القاتلة، صارت مثيرة للضحك. أما

النجمات الغولات فقد غيّرن دورهن، مارلين ديتريش تأنسنت ووضعت نزعتها الجنسية في خدمة قلب كبير.

وواكب هذا التغيير صورة بطل الغرب الأقصى النقي في عدالته والمنزّه عن الجنس، الذي بات ذا حساسية جنسية، واستسلم أمام الضعف الغرامي. هو بدوره تأنسن، ولكن على طريقته الخاصة. والبطل البهلوان أصبح رياضياً. لم يعد بطلاً ينازل الشياطين بل صار مقاتلاً صلباً. و«أخيل» و«تيزي» و«هرقل» أصبحوا فتياناً صغاراً، متيني البنية (جيمس كاغني، وآلان لاد)، لا يحتفظون بقوتهم القديمة الجبارة والرائعة إلا بفضل استخدامهم لمسدسهم. صار لهم جميعاً فؤاد معرّض للغرام. وتميّز الأبطال الشبان المخنثون بروح رياضية ومرحة. أما البطل الهزلي، ذو المظهر الطفولي والمنزّه بدوره عن الجنس، فقد تمكّن أن يدّعي القدرة على إغواء البطلة. وهكذا تأتي الرجولة لتنطبع فوق سمات الأبله الخجول.

غير أن هذا التفتت وهذا التنوع النمطيين، هيمن عليهما، ابتداءً من العام 1940، نموذجان تركيبيان ينحوان إلى تجديد هالة النجومية.

اطلقت الغولة القديمة، في انهيارها، طاقة شبقية طاولت كلّ أنماط النجوم الأخرى. فالفتاة الأنيقة الجريئة، سواء أكانت مغنية في كاباريه، أو راقصة استعراضات، بدأت تجذب ناحيتها جزءاً من سمات الغولة الجنسية. وهكذا تحّولت الغولة القديمة نفسها إلى فتاة أنيقة تحت سماتها الاستفزازية. ولكن نوعاً من التوليف بين الغولة والعاشقة والعذراء خلق في الأفلام المرحة لكي يعطينا صورة البنت - الطيبة - الشريرة. وهذه البنت - الطيبة - الشّريرة لديها من المظهر الجنسي قدر يساوي ما لدى الغولة، بسبب ظهورها بسمات المرأة غير النقية من تبرج خفيف، وتصرفات جريئة وحافلة بالمعاني المبطنة، ومهنة مبهمة، واختلاط بالأوساط القذرة. غير أن نهاية

الفيلم ستكشف لنا عن احتفاظها في داخلها كلّ فضائل العذراء: الروح النقية، والطيبة الأصيلة، والقلب الكريم.

وبالأسلوب ذاته يأتي الولد ـ الطيب ـ الشرير ليقيم توليفة تجمع بين الوحش الضاري القديم والعادل الطيب. وعلى هذا النحو تحوّل وليام بويل، وولاس بيري، وهامفري بوغارت، إلى أبطال ذوي رجولة، على شيء من الإبهام، لكنهم إنسانيون في أعماقهم. وهم على عكس الفتيان الأبطال السابقين، الذين كانوا يتميزون بعذوبتهم وحيائهم، إذ صاروا يتصرفون تصرفات عاطلة. فصار كلارك غيبل «ريت باتلر» الساخر، في فيلم **ذهب مع الريح**، وصار غاري كوبر المغامر المتهكم في فيلم **النفس الضاري**، وروبرت تايلور الجندي الروماني القاسي في فيلم **الرداء**، لكنهم جميعاً ظلوا يحتفظون بروح طيبة تحت مظهرهم الوحشي واللئيم.

كان هامفري بوغارت، في فيلم **الصقر المالطي** (1941)، أول من يجسّد التوليفة الجديدة التي سيبثها الفيلم الأسود (الفيلم البوليسي)، على الشاشة الأميركية كلّها. فالفيلم الأسود يلغي التعارض بين اللص السابق الكريه وبين الشرطي العادل الطيب، وذلك لحساب النمط الجديد: نمط التحري في روايات الكاتب داشيل هامت، والخارج عن القانون ذي النزعة الإنسانية في حكايات ر. بارنت وهندرسون كلارك... كان أولئك الأولاد ـ الطيبون ـ الأشرار قادرين على إلغاء النهاية السعيدة (الخاصة بالفضلاء وحدهم)، وإحياء البطل التراجيدي المتحدّر من الأساطير القديمة، هنا وهناك (جاك بالانس في **الخوف من الأحشاء**، وجان سيرفي في **نزاع بين الناس**).

لقد أدّت التوليفة الجديدة التي تجمع بين الشرير والطيب على الشاشة إلى إحياء أصنام كبيرة جديدة، مسترجعة بذلك عملية تأليه

النجم والالتزام بالتيار الدنيوي الشائع في آن. ففي مجرى اللقاء الكيميائي بين الطيب والشرير، وفي الوقت الذي يتبلور فيه مركّب الطيب ـ الشرير ـ الجديد تتحرر، في الواقع، طاقة جنسية كبيرة تنتشر على الشاشة كلّها.

الشبق هو السمة الجنسية التي تنتشر في كلّ أجزاء الجسد الإنساني، وتستقر بخاصة على الوجوه والثياب... إلخ. وهو كذلك الوهم «الصوفي»، الذي يلف كلّ مجال الجنسية. إن كلّ النجوم الجدد نجوم شبقيون، أما في الماضي فكانت العذراء والعادل يمتلكان صفاء مريمياً أو لوهنغرينياً [نسبة إلى بطلي أوبرا «لوهنغرين» لفاغنر] (المترجم)، وكانت الغولة أو الشرير يحيطانهما بنداء حيواني أو مدمّر للجنسية.

إذن فالتطور تطور معمّم: نزعة شبقية أكبر، أنسنة «واقعية»، تعددية جديدة، وتوليفات نموذجية جديدة في شخصية النجوم. لكن علينا، على أي حال، أن نلحظ خطّ رجعة جلي أحدثه الفيلم الناطق. فهذا الفيلم، وبنفس الحركة التي تحدد فيه واقعية جديدة، أثار سحراً جديداً هو سحر الغناء. فعلى هذا النحو رأينا نجوم غناء كبينغ كروسبي ولويس ماريانو، يظهران ويرتقيان إلى قمم لوائح أكثر الأفلام مدخولاً. كان صوتهما الحنون يبدو وكأنه المعادل لعذوبة جمال أبطال الغرام أيام السينما الصامتة. ولقد استثار أولئك المغنون الساحرون، بوصفهم أبطال أفلام موسيقية أو أوبراتات، صنمية صافية وأنثوية تذكرنا بالعبادات الكبرى أيام الفيلم الصامت.

وإن أشرنا إلى هذا الاستثناء الملحوظ، فقد نقول إن نظام النجوم بدا وكأنه قد ثبت أطره الجديدة غداة الحرب العالمية الثانية. بل وربما بهذا المعنى كان قد أفضى بدلائل على اللهاث خفيفة. كان ملكوت النجم يبدو وكأنه قد تحّول إلى ملكية دستورية: فنوعية

الأفلام، وأسماء المخرجين، بدأت تكتسب أهمية متزايدة في أعين جمهور يتزايد عدده: بحيث أن بعض الأفلام عرفت كيف تستغني عن الممثلين النجوم وسجّلت أفلاماً ناجحة، من غير أن يعني هذا أن نظام النجوم كان عرضة للخطر بالمطلق.

وسط هذا المناخ من الشروط اندلعت، في العام 1947، أزمة ارتياد خطيرة أصابت الولايات المتحدة وإنجلترا، وفرنسا ودول البنلوكس.

وإن لم تكن منافسة التلفزيون للسينما، الأمر الذي استثار الأزمة، إلا أنها زادت من حدتها بحيث إن السينما، حين سعت للعثور على وسائل تجاوز أزمتها، شنت هجوماً على التلفزيون. فعرّضت من شاشتها وجعلت الفيلم الملوّن شيئاً نهائياً. فالسينما تبحث عن خلاصها، وتعثر عليه، في مجالي الإثارة والتاريخ، وهكذا أتت روما القديمة، وأتى فرسان المائدة المستديرة... إلخ، أتوا حاملين هالاتهم الأسطورية. ولكن ضمن حدود ما يمكن تصديقه: إن التاريخ والجغرافيا هما اختباران للصدق، كما أنهما في الوقت نفسه مصدران للروعة. إذن فالسينما لن تهرب في الخيال وإنما ستهرب في الزمان والمكان عبر «التكنيكلور» و«السينما سكوب».

وجنباً إلى جنب مع الإثارة والتاريخ، حدثت اندفاعة جديدة للمغامرة والعنف بالنسبة إلى الأبطال، واندفاعة جديدة للنزعة الجنسية بالنسبة إلى البطلات، ولقد أدت هاتان الاندفاعتان إلى تجديد هالة النجوم.

والحقيقة أنّ الاندفاعة الجنسية لعبت دوراً أساسياً: فانبعاث النزعة الأمومية أدّى إلى بعث نظام النجوم. وتيار «البريجيدية» أتى

لينشر موضة الكتفين العاريتين، وليكشف عن السحر المضخّم لدى النساء النجمات على غرار جينا لولو بريجيدا وصوفيا لورين، ومارتين كارول. وزادت الأفلام من وصلات «التعري»، التي تقوم بها النجمات، ومن مشاهد الاستحمام، ومشاهد خلع الثياب وارتدائها . . . إلخ. ثم لحقتها موجة من البراءة الضالة، لتحمل إلى الصفوف الأولى، فتيات شبقات من أمثال أودري هيبورن، ولسلي كارون، وفرانسواز أرنول، ومارينا فلادي، وبريجيت باردو.

والحقيقة أنّ مجد بريجيت باردو كان من الفخامة إلى حدّ سبق عرض أفلامها. فهي إذ قدمت في مهرجان كان، للعام 1945، سرعان ما وضعت آلة صنع النجوم يدها عليها لما تمثله من تركيبة تجمع بين قطبي البراءة والشبقية: كانت بريجيت باردو «الأكثر إثارة جنسية بين النجمات الأطفال، والأكثر طفولية بين النجمات المثيرات».

الواقع أن وجهها، وجه القطة الصغيرة، منفتح في آن على الطفولة وعلى الملعنة: وشعرها الطويل والمنسدل على ظهرها إنما هو رمز العري المباح، لكن خصلة من ذلك الشعر تنسدل بشكل مقصود فوق الجبين تعيدنا إلى التلميذة الثانوية. وأنفها الصغير والمتمرد يشدّد في آن مما لديها من ولدنة وحيوانية، شفتها السفلى المتهدلة تبدو وكأنها ثغاء طفل صغير لكنها في الوقت نفسه دعوة إلى التقبيل. وثمة حركة خفيفة في الذقن تكمل ما لدى هذا الوجه من ولدنة ساحرة، إنه لمن الخطأ القول بأن ليس لدى بريجيت باردو سوى تعبير واحد، فالحقيقة أن لديها تعبيرين: الشبق والطفولة.

ولقد عرفت السينما تماماً كيف تستخّدم بريجيت باردو كما ينبغي: شخصية صغيرة عند حدود الطفولة والاغتصاب «والهوس الجنسي»، كلّ أدوارها تتحلّق بالضرورة حول مشهد «ستربتيز» مركزي. ففي فيلم **الضوء المواجه**، هناك الاستحمام العاري في النهر.

وفي **إجازات نيرون** (حيث تلعب بريجيت باردو دور بوبيه)، «يعتبر حمام حليب الاتان، الذي تستحم فيه واحدة من مواطن الفيلم الرئيسية». وفي فيلم **انتزاع أوراق زهرة المارغريت،** تشترك آنييس ـ ب. ب في مسابقة للستربتيز. وفي **وخلق الله المرأة،** تصل مشاهد الستربتيز إلى ذروتها، ويصحبها إيقاع «المامبو الأكثر إثارة خلال العام».

وهوليوود تتوغل أكثر وأكثر، فلن تكتفي بإطلاق نجمات جديدات ذوات أرداف مهتزة وصدور عدوانية، بل تسعى كذلك للعثور على صنم حبّ جديد (آفا غاردنر)، مطعمة بشيء من الغولية. ومارلين مونرو، الغولة الباردة، في فيلم **نياغارا،** عارية تحت ردائها الأحمر، جنساً ملتهباً، ووجهاً قاتلاً، إنما هي رمز تلك الانطلاقة الجديدة لنظام النجوم.

غير أن عملها السينمائي في الحقبة اللاحقة لفيلم **نياغارا،** يبرهن على أنّ الغولة التي ماتت لا يمكن إحياؤها: بمعنى أنّ الغولية «المونروية» كان عليها بالضرورة أن تذوب في شخصية البنت ـ الطيبة ـ الشريرة. وهكذا في **نهر بلا عودة،** تتحوّل مارلين مونرو إلى مغنية كاباريه كبيرة القلب: ومنذ صور الفيلم الأولى نراها، صنماً للرفاه، تنشد الدولار الفضي بصوت غرامي، كذلك نراها أماً نموذجية بالتبني لصبي صغير لا أسرة له. مارلين (وليغفر لي القارئ هذا الاستخدام الأليف لاسمها وأنا المؤلف الذي يعيش الأساطير التي يحلّلها)، انتهى بها الأمر إلى الاندماج في الأنماط الأساسية لمفهوم النجمة. فمن جهة، هناك دوراها الكوميديان المرحان في **كيف تتزوجين مليونيراً** و**سبعة أعوام في التفكير** حيث تلعب في الأول دور شابة مصابة بقصر النظر تواقة للزواج، وفي الثاني، دور «دجاجة» ريفية صغيرة تبحث عن الثراء في نيويورك، فهذان الدوران جعلاها تصبح

شابة مثل غيرها من الشابات في الوقت ذاته الذي ظلّت فيه مارلين مونرو. ومن جهة ثانية، وعبر قراءتها لدوستويفسكي وشكسبير، وعبر زواجها من آرثر ميللر، اكتسبت مارلين أعلى مراتب السموّ الروحي. وعلى هذا النحو، إذ حققت مارلين مونرو التوليف بين الصفات المتناقضة لنجمة الشاشة وللشابة، التي هي برسم الزواج والمخلوقة للحبّ وللروح الطيبة، إنما حققت، وقبل الفاجعة النهائية التي التهمتها والتهمت هوليوود، حققت آخر إنجاز فخم لنظام النجوم.

في فرنسا حقّقت بريجيت باردو كذلك، وبالتوازي، الحلقة نفسها. فهي بعد **وخلق الله المرأة** بدأت في آن بالارتقاء نحو نزعة إنسانية يومية، والارتقاء نحو السمو الروحي في فيلمي **الحقيقة** و**حياة خاصة**. بمعنى أن الدمية الحسية تندمج في المرأة الشاملة والمتفوقة، التي وانطلاقاً من هنا، تشكّل الصورة المكتملة للنجمة الحديثة.

وهكذا شهدت الفترة بين 1950 و1960، وفي الوقت ذاته الذي شهدت فيه انهيار أعداد جمهور السينما، شهدت آخر انبثاق وازدهار لنظام النجوم. فمارلين مونرو وبريجيت باردو اللتان انطلقتا عاريتين سرعان ما أصبحتا امرأتين شاملتين، متعدّدتي الأبعاد، آلهتين للشاشة، وفتاتين كبيرتين بسيطتين، كانتا تشعان جنساً وروحاً، كانتا تبدوان متألقتين، سعيدتين ومظفرتين في العيش وفي الحبّ. وعبرهما شعت أسطورة النجمة التي عاشت في الحقبة بين 1930 و1960. ولكن الغريب في الأمر أنهما كانتا، معاً، اللتين حملتا السر الشرير الذي سوف يفتت أسطورة نظام النجوم النشوانة.

خلال الفترة بين 1930 و1960، لم تكن صورة النجم على الشاشة هي وحدها، التي تغيرت بالنسبة إلى ما كان عليه الأمر خلال عهد السينما الصامتة، بل كذلك صورة الحياة الخاصة ـ العام للنجم. فالواقع أن النجم سرعان ما أصبح مألوفاً وجزءاً من العائلة. قبل العام

1930، لم يكن النجم يعرف الزواج البورجوازي، ولم يكن النجوم يرتبطون إلا بنجوم من الصف نفسه. بعد ذلك صار بوسع النجوم أن يتزوجوا، ودون تردد، من ممثلين ثانويين ومن صناعيين ومن أطباء. والنجمة لم تعد تسكن في قصر شبيه بقصور الإقطاعيين أو في دارات تشبه المعابد الإغريقية، بل في شّقة أو فيللا أو حتى في مزرعة. صار النجم يعرض ببساطة حياته الداخلية البورجوازية: والنجمة أخذت تضع مريلة حول ثيابها، وتجهز المدفأة، وتقلي البيض بالباكون.

قبل العام 1930، لم يكن بوسع النجمة أن تحبل. بعد العام 1930، صار بإمكانها أن تصبح أمّاً، وأمّاً نموذجية.

مذّاك صار النجوم يسهمون في الحياة اليومية لعباد الله الفانين. لم يعودوا كواكب بعيدة المنال، بل وسطاء بين سماء الشاشة والأرض. فتيات رائعات، نساء عاصفات، صرن محطّ عبادة حلّ فيها الإعجاب محلّ التبجيل. صرن أقل مرمرية ولكن أكثر إثارة، أقلّ سمواً، ولكن أكثر مدعاة للحبّ.

على هذا النحو جاء التطور الذي أسقط ألوهية النجم، جاء ليعزّز، ويزيد من نقاط التماس بين النجوم وعباد الله الصالحين. وهذا التطور، بدلاً من أن يحطّم عبادة النجم، عزّزها. صار النجم أكثر حضوراً وأكثر حميمية، وفي متناول عابديه إلى حدّ ما: ومن هنا ازدهار النوادي والمجلات والصور والمراسلات البريدية التي جاءت جميعها لتعطي تلك العلاقة طابعها المؤسساتي. وقامت شبكة من الأقنية لتستفيد من ذلك الود الجماعي، ولترسل للمخلصين ألوف الأشياء والتمائم والتي صاروا يطلبونها.

وعلى هذه الصورة تنتهي المرحلة الثانية (1930 ـ 1960)، من

مسيرة تطوّر كبير، متعدد الأشكال، معقد ومختلف تبعاً لكلّ بلد من البلدان. من هنا قد يكون من الأنسب لنا أن نحلل وضع النجوم الألمان، والإيطاليين والفرنسيين والإنجليز والأميركيين .. كلّ. . . على حدة . . . وأن نقارن بالتالي بين التطور «الغربي» والتطور «الشرقي» (الياباني والهندي، والمصري)، فنحن لم نفعل حتى الآن أكثر من أننا تلمسنا إرهاصات نمذجة تكوينية للنجوم.

لكننا رأينا كيف أن تاريخ النجوم، على مستوى الظاهرة الجماعية، يبدأ من جديد تاريخ الآلهة وعلى طريقته الخاصة. فقبل الآلهة وقبل النجوم، كان العالم الأسطوري، الشاشة، مسكوناً بالأطياف أو بالأشباح التي تحمل هالة القرين.

وتدريجياً اتخذت بعض ضروب الحضور تلك جسداً وجوهراً، وعظمت وازدهرت على شكل آلهة وآلهات. وتماماً كما أن بعض كبار آلهة العبادات القديمة، يتحولون إلى آلهة ـ أبطال ـ للخلاص، كذلك يحدث للنجوم الآلهة أن يتأنسنوا، ويصبحوا وسطاء جدداً بين عالم الأحلام الخيالي وبين الحياة الدنيا.

ويتوازى تطوّر الآلهة القدماء مع تطوّر سوسيولوجي عميق الجذور. فالفردانية الإنسانية تؤكد ذاتها تبعاً لحركة يتداخل فيها التطلع إلى العيش على صورة الآلهة، بل والتساوي معها إن كان هذا ممكناً. ولقد كان الملوك أول من وضعوا أنفسهم في مصاف الآلهة، واعتبروا أنفسهم أناساً كلّيين. وبالتدريج صار المواطنون ثم العامة ثم العبيد هم الذين يتطلعون إلى هذه النزعة الفردانية، التي كان الناس في البداية يربطونها بقرائنهم، بآلهتهم، وبملوكهم. وما الاعتراف بالواحد كإنسان، سوى الاعتراف له بحقه في تقليد الآلهة.

والنجوم الجدد «الذين يمكن التشبه بهم»، النجوم النماذج لحياة

يحتذى حذوها، يتماشون مع دعوة شديدة وعميقة توجّه للجماهير، وتدعوها للبحث عن خلاص فردي تتجسّد المطالب فيه، عند هذا الحدّ من الفردانية، في منظومة جديدة للعلاقات بين الواقعي والوهمي. وهكذا يمكننا أن نفهم مغزى القول المتبصر الذي أطلقته مارغريت ثورب (Margaret Thorp) في كتابها: **أميركا في السينما** (*America at the Movies*): «إن الرغبة في جرّ النجوم إلى الارض تشكلّ أحد أبرز التيارات في هذا الزمن» (ص 54).

آلهة وإلهات

ليست النجمة ممثلة وحسب، والشخصيات التي تلعبها ليست شخصيات وحسب. فشخصيات الفيلم تصيب النجوم بالعدوى. وفي المقابل تصيب النجمة نفسها شخصياتها بعدواها. «يقول الناس إنني أنا أنا في الحياة كما في أفلامي، ولهذا السبب يحبّني الناس»، هذا ما يصرّح به جان غابان. وقد يقود هذا الخلط من الكلام بعيداً. فذات يوم وصل من أميركا رسالة إلى يد شارل بوابيه، وعليها فقط هذا العنوان: «مايرلنغ، هوليوود، الولايات المتحدة الأميركية». وذات مرة سعى «نادي معجبي غاري كوبر في سان أنطونيو»، إلى ترشيح كوبر لرئاسة الولايات المتحدة الأميركية، في العام 1936، لأن البطل أبدى قدرات سياسية هائلة في فيلمه **مستر ديدس**.

والأصداء التي كانت توردها (*Cinémonde*)، تكشف الكثير حول ذلك الخلط بين الممثل والدور: «يقولون في هوليوود إن مارلين ديتريش قد تلقّت ضربة خنجر بين كتفيها، وإن غاري كوبر قد أمضى ليله بالقرب من الملاك الأزرق في مزرعته». «ميشلين برسل تركت زوجها ليلة عرسها لتنام مع جارها». و«هنري فيدال يتخلى (مؤقتاً) عن ميشال مورغان من أجل ماريا موبان».

إن النجم هو من يحدّد شخصيات الأفلام المتعددة، لأنه يتجسد فيها ويتجاوزها، لكن تلك الشخصيات تتجاوزه بدورها بحيث إن صفاتها الاستثنائية تعود لتنبثق في شخصية النجم. فكلّ الأبطال، الذين غمرهم غاري كوبر في داخله، هم الذين يدفعونه إلى رئاسة الولايات المتحدة، وفي المقابل نجد أن غاري كوبر يضفي على أبطاله صفة النبالة والعظمة، أي يعطيهم سماته. فاللاعب والملعوب يحدّدان بعضهما بعضاً. والنجم هو أكثر من مجرّد ممثل يجسّد شخصيات لأنه يتجسّد فيها وهي تتجسّد فيه.

لا يمكن للنجم أن يظهر ويبرز هناك حيث لا يكون ثمة تداخل متبادل بين ممثلي الأفلام وأبطالها. وممثلو الأدوار المركبة ليسوا نجوماً. إنهم يقومون بأدوار بالغة الغرابة والتنوّع، لكنهم يعجزون عن أن يفرضوا عليها شخصية موحدة.

ثم إنّ جدلية التداخل والتشابك، التي تربط بعض الممثلين بشخصياتهم، لا توصل إلى النجومية إلا إذا كانت المسألة مسألة شخصيات رئيسية أو أبطال. فشخصيات مثل كاريت، وجان تيسييه، ودلبان، وجورجيت أنيس، وبولن كرتون... إلخ (نجمة الصالونات الباريسية، والمخنث، ومفتش البوليس، والقوادة، والعانس)، لا يمكنهم جميعاً أن يصلوا إلى أبعد من عتبة النجومية، إنهم يمثلون شخصيات ثانوية، نموذجية، لكنّهم ليسوا أبطال أفلام.

ولكن بعد هذا نسارع إلى القول بأن ليس كلّ بطل بالضرورة متجسداً في نجم. فهناك قطاع بأسره من الإنتاج الرخيص يعجز عن الاستعانة بنجوم (الأفلام من درجة «ب» في الولايات المتحدة الأميركية). فالأفلام المنتمية إلى هذه الخانة، ولا سيّما الأفلام المسلسلة، غنية عادة بالأبطال المشهورين. وأحياناً يبلغ هؤلاء الأبطال مستوى أسطورياً هو من الارتفاع بحيث يسمح لهم أن

يمتصوا ممثلي أدوارهم، دون أن يحدث العكس في المقابل. ويحدث للممثلين أن يستهلكوا بسرعة ويستبدلوا دون أن يشعر أحد غيرهم بالخسارة (سوبرمان، طرزان، زورو). ونادرون هم أشباه جوني ويسمولر ولكس باركر الهرقليين الذين تساووا مع الشخصيات التي يمثلونها.

إذن فالنجم لا يظهر إلا عند مستوى بطل الأفلام الكبيرة. وهو يغيب هناك حيث يكون ثمة افتقار إلى الإمكانيات الاقتصادية الكبيرة، هناك حيث لا يكون ثمة تمفصل بين الممثل والدور، بل امتصاص الثاني للأول، هناك حيث لا يكون ثمة تشابه مستدام بين الشخصية والممثّل (الأدوار المركبة مثلاً)، وهناك أخيراً حيث لا يكون ثمة تمفصل بين الممثل والدور إلا على صعيد دور ثانوي ما.

إن سيرورات التحول من الممثل إلى الدور، ومن الدور إلى الممثل، لا تعني اختلاطاً كلّياً أو ثنائية حقيقية. فإن كان غاري كوبر يستفيد من براءة «السيد ديدس» الحكيمة أو من الفضائل الرجولية لمكتشف الغرب، فإنه يبقى غاري كوبر. وإن كان غاري كوبر هو غاري كوبر، فإنه يطبع بشخصيته السيد ديدس ورائد الغرب على السواء. إدي كونستانتين هو، وليس هو، ليمي كوشن. ليمي كوشن هو وليس هو، إدي كونستانتين. الممثل لا يبتلع دوره. والدور لا يبتلع ممثله. وما إن ينتهي الفيلم حتى يعود الممثل ممثلاً من جديد، ويبقى الدور دوراً، ولكن من ارتباطهما يكون قد خلق كائن خليط، يسهم في هذا وفي ذاك، ويغلف هذا وذاك. إنه النجم.

إن ج. جونتيوم يمدّنا بتعريف أولّي ممتاز للنجم في كتابه **كيف تصبح ممثلاً سينمائياً**، إذ يقول: «يكون هناك نجم حين يتمكن الممثل من السيطرة على الدور في الوقت عينه الذي يستفيد فيه من

هذا الأخير على الصعيد الأسطوري»، ونكمل هذا القول على الشكلّ التالي: وحين يستفيد الدور من النجم على هذا الصعيد الأسطوري.

إن جدلية الممثّل والدور لا يمكنها أن تلتفت إلى النجم إلا بتدخّل مفهوم الأسطورة. وكان أندريه مالرو أوّل من سلّط الضوء على هذا المفهوم: «ليست مارلين ديتريش ممثلة كسارة برنارد، إنها أسطورة مثل برينيه».

ولنحدد هنا معنى كلمة أسطورة، وهي الكلمة التي صارت بدورها أسطورية بين أيدي الكتاب العديدين. إن أسطورة ما هي مجموع التصرفات والمواقف المتخيلة. وهذه التصرفات والمواقف يمكن أن تكون شخصياتها الأساسية شخصيات فوق ـ إنسانية، أبطالاً أو آلهة، وعند ذلك يقال أسطورة هرقل أو أبولون. ولكن، وبتحديد أدق، يبدو هرقل، بطل أسطوريته وأبولون إلهها.

إن الأبطال يشتغلون عند المحطة الواقعة بين الآلهة والبشر الفانين، وهم في الحركة نفسها يتطلعون إلى وضع الآلهة، ويرنون إلى تخليص البشر من بؤسهم اللامتناهي. في طليعة إستباقية للإنسان، يشكّل البطل الإنسان الفاني وهو في سيرورة التأله. إن اقترابهم من الآلهة ومن البشر، يجعل الأبطال الأسطوريين يسمّون أنصاف آلهة.

إن أبطال الأفلام، أبطال المغامرة، والحركة، والنجاح، والمأساة، والحبّ، وحتى أبطال الهزل، هم وإن بشكل مخفف، أبطال بالمعنى التأليهي للأساطير. النجم هو الممثل (أو الممثلة) الذي يضخ جزءاً من الجوهر البطولي، أي المؤله والمؤسطر، لأبطال الأفلام، والذي في الوقت عينه، وفي المقابل، يثري هذا الجوهر بشيء مما يخصه. إذن حين يجري الكلام على أسطورة النجم تكون

المسألة، في المقام الأول، مسألة سيرورة تأليه تطول ممثل السينما، وتجعل منه معبوداً (صنماً) للجماهير.

وسيرورات التأليه ليست أحادية الشكل: فليس هناك نموذج واحد بل عدة نماذج للنجوم، ابتداء بنجوم الحبّ الأنثوي (من ماري بيكفورد إلى مارلين مونرو) حتى النجوم الهزليين (من شارلو إلى فرنانديل)، مروراً بنجوم البطولة والمغامرة الرجولية (من دوغلاس فربانكس إلى هامفري بوغارت). ويجدر بنا أن ندرس بنى التأليه الأكثر إدهاشاً، ونلاحظ أنّه بإمكاننا، على صعيد النجمة الأنثى، قبل أيّ شيء آخر، أيّ على صعيد بطلة الغرام، أن ندرك بشكل أفضل طرافة ـ خصوصية ـ عالم النجوم.

الحبّ هو في ذاته أسطورة تأليهية؛ الوقوع في الغرام هو إضفاء الطابع المثالي على المحبوب وعبادته. وبهذا المعنى يكون كلّ حبّ نوعاً من الغليان الأسطوري. إن أبطال الأفلام يلتقطون أسطورة الحبّ ويمجدونها، وينزهونها عن مثالب الحياة اليومية، ويزدهون بها. إن العاشقين والعاشقات يخيمون على الشاشات، يثبتون فوقها سحر الحبّ، ويغمرون ممثلي أدوارهم بالفضائل التأليهية، لقد صنعوا لكي يحبّوا ويُحبّوا، وهم يشدون إليهم تلك الاندفاعة العاطفية الرحبّة، التي هي عبارة عن مشاركة المتفرج في الفيلم. إن النجم هو قبل أي شيء آخر ممثلة أو ممثل يغدو موضوعاً لأسطورة الحبّ، وذلك حد استثارة عبادة حقيقية في هذا المجال.

والممثلة، التي تصبح نجمة تستفيد من قوى الحبّ التأليهية، تحمل كذلك رأس مال: جسداً ووجهاً حريين بالعبادة.

إنّ النجمة لا تنتظر دورها لكي يضفي عليها طابعاً مثالياً: إنها مسبقاً، وبفعل القوة على الأقل، حسناء بشكل مثالي. ليس دورها

(الشخصية التي تؤديها) هو ما يعظّمها، بل هي تعظّمه أيضاً. إذ إن هاتين الدعامتين الأسطوريتين، البطل الوهمي، وجمال الممثلة، يتداخلان ويتشابكان.

في الواقع إن الجمال هو غالباً ما يكون ميزة أساسية للنجمة، لا ميزة ثانوية. إن المسرح لا يتطلب من ممثليه أن يكونوا ذوي حسن وجمال. لكن نظام النجوم يرغب في جميلات. إن عدداً من النجمات بدأن أولاً «ملكات جمال» محليات، أو على مستوى الوطن أو عالميات فإن فيفيان رومانس (مس باريس)، وجنفياف غيتري (مس سينموند)، دورا دول، آن فيرنون، صوفي ديمارت، باربرا لاج، ميريام برو، (وصلن إلى التصفيات النهائية في مسابقات مس سينموند)... إلخ. ثم إن السينما كثيراً ما احتكرت معظم مباريات الجمال. ولنذكر مثلاً أن لقب «ملكة جمال الكون»، الذي كان يمنح تحت رعاية إحدى كبريات شركات هوليوود، وتنظمه، في فرنسا، مجلة «سينموند»، كان يعطي ملكته الحقّ في توقيع عقد للتمثيل.

إن بإمكان كلّ فتاة جميلة أن تمثل في السينما. لقد قيل لها هذا وهي تصدقه (وكاد يكون حقيقياً لولا أن هناك في العالم عدداً كبيراً جداً من الفتيات الجميلات). وكلّ «بين ـ آب»، أيّ كلّ فتاة جميلة تكون موديلاً للتصوير، هي سلفاً نجمة ممكنة. فالجمال هو أحد مصادر «النجومية». ونظام النجوم لا يكتفي أبداً بالتنقيب عن الجميلات الطبيعيات، بل هو يعمد إلى إحياء أو تجديد فنّ التبرج، ويعتني بالأزياء والمظهر والتصرفات والتصوير، بل وإذا احتاج الأمر، يلجأ إلى فن الجراحة، الذي يحسّن الجمال، ويحفظه أو حتى يصنعه صنعاً.

في مثل هذا الوضع نلاحظ كيف أن التبرج (الماكياج)، في السينما، قد ارتبط بنجوم السينما بحيث إن صناعة مواد التبرج

الحديثة قد ولدت من رحم ماكس فاكتور وإليزابيت آردن، اللذين اشتهرا بأنهما مبرجا نجمات هوليوود.

إنّ التبرّج (الماكياج) المسرحي، بوصفه وريثاً للأقنعة ولزينة الدمى، أيام الإغريق والحضارات الشرقية القديمة، لم يسع إلى تجميل الوجوه إلا بشكل ثانوي للغاية. مقابل هذا لا تستخدم السينما الزينة وطلاء الوجوه في وظيفتهما المسرحية إلا بشكل استثنائي للغاية. فالقناع، بوصفه غطاءً خارجياً للوجه، والتبرج الذي يكيف الوجه الذي يتناوله لكي يشكّل قناعاً لاصقاً، كانت وظيفتهما المشتركة السماح بتبيان ظاهرة الاستحواذ، فخلال الأعياد والطقوس المقدسة، يكشف القناع عن روح أو عن جني أو عن إله يتجسد. وتبرج المسرح يستأنف هذه المهمة، أنه يميز الممثل على الخشبة عن الإنسانية العادية (التي تتبرج بدورها لكي تحضر ذلك الاحتفال)، بمعنى أنه يضفي على الممثل شخصية عتيقة ومقدسة، إنه يشير إلى أن الممثل مسكون بشخصيته.

وعليه، تعتبر وظيفة التبرج وظيفة تعبيرية، فالطلاء يعمل، شأن القناع الصاخب في المسرح الإغريقي، على تثبيت التعبير، والطلاء يكشف، عبر القشرة التي يطلى بها الوجه عن حركات الفم والعيون التي تعرض من حجمها تلك الخطوط المحيطة بها.

وقد قلّل المسرح المعاصر من شأن التبرج. فالتيارات الطبيعية والواقعية، وتطور إضاءة المسرح، وضيق بعض الصالات، بالإضافة إلى تأثير السينما نفسها، عوامل أسهمت جميعاً في إلغاء الطلاء العتيق والقاتل (الذي لا يزال موجوداً في الرقص).

في السينما أدت متطلبات الصورة، (ولا سيّما في الوقت الذي كانت فيه الإضاءة عن طريق الفحم تبث فوق الوجوه أشعة بنفسجية

تبشعها)، إلى ضرورة اللجوء إلى التبرج، لكن تلك المتطلبات التقنية لم تكن حتمية: فثمة وجوه صورت من دون طلاء عرفت كيف تشع في أفلام فلاهرتي، ودراير، ورنوار، وروسليني، وفيسكونتي. والأمر، قبل أي شيء آخر، حاجة جمالية تتخذ كلّ دلالتها منذ اللحظة التي تنطبق فيها على النجوم. فتبرج النجوم هو، بشكل أساسي، تبرج الجمال.

والسينما منذ انخرطت، على حدّ تعبير ميلييه «في درب المسرح الاستعراضي»، استعارت في الوقت عينه من المسرح تبرجه. ولكن الرجل كفّ تدريجياً عن الظهور متبرجاً في الأفلام، والمرأة، المتبرجة دوماً، لم يعد يبدو عليها التبرج أكثر مما يبدو عليها في الحياة اليومية ومناسباتها. وطبيعي أن الطلاء ظل يستخدم لغايات تعبيرية خاصة (عيون ذابلة لعاشقة عند الصباح الباكر، شفتان شاحبتان لبطل راقد فوق سريره في المستشفى)، لكن التبرج فقد وظيفته الخاصة، التي تكمن في إبراز حركات العيون والفم، فاللقطة الكبيرة تقوم بهذه المهمة من الآن وصاعداً.

إن تبرج السينما كتبرّج الحياة اليومية التي يتجاوزها بفنه، لكنه يفرض عليها هذا الفن، مهمة إعادة الشباب والنضارة، إنه يصلح من شأن لون البشرة، ويخفي التجاعيد، ويصلح من شأن العيوب، ويرتب السمات تبعاً لخط جمال قد يكون إغريقياً أو شرقياً أو مثيراً أو أخاذاً أو رومانسياً أو مسكيناً أو لعوباً، إلخ. إن جمال النجوم الذي لا يتغير، يتطلب تبرجاً لا يتغير، في قلب الأدغال، بين الأطلال، وفي وهدة الجوع والعطش، تظل الوجوه الرائعة، المزينة بمستحضرات ماكس فاكتور، شهادة على حضور المثل الأعلى في قلب الواقعي. إن السينما تمتنع دائماً وأبداً عن أن تكشف لنا وجهاً لنجم في حقيقته العارية.

لا شكّ في أن التبرج ينزع عن الوجه شخصيته. فالأفلام الخالية من التبرج تعطينا البرهان ـ المضاد لهذا الأمر. ففي مثل هذه الأفلام، وعبر اللقطة الكبيرة، تلوح حبيبات جلدة الوجه بظلالها وأخاديدها، بتجاعيدها العديدة الصغيرة، التي تحوّل الوجوه إلى مناظر طبيعية، وتدخل بنا إلى أعمق الجغرافيا البشرية. والحقيقة أن أفلاماً مثل **الدارعة بوتمكين** لإيزنشتاين، و**جان دارك** لدراير، و**فردان**، و**رؤية للتاريخ**، لبواريه أفلام تدين بقوتها التعبيرية لغياب التبرج. فالتعبير عن الجمال ينحو لإلغاء التعبير بالمعنى الحرفي للكلّمة.

لكن التبرج الذي يخفف من «تألق الوجه»، يأتي ليضفي عليه تألقاً جديداً، فهو ينزع عن النجم شخصيته لكي يضفي عليه بعداً يسمو على الشخصية. فيصبح وجهه المطلي نموذجاً مثالياً. وإضفاء الطابع المثالي هذا قد تكون فيه عذوبة، وقد تكون فيه إثارة، لكنه الإمحاء الذي يسبغه الجمال على الحقيقة. فالطلاء يشدد من شحنة الجمال المطلق المتناسق والنقي الذي لا تشوبه شائبة، ويؤسلبه ويكمله نهائياً.

إذا اشتدت الحاجة يتولى الجراح «أغرقة» الأنف. وأحياناً قد يوجب المجد النجومي مثل هذا التبديل في الأنف. وعلى هذا النحو اضطرت مارتين كارول وجولييت غريكو إلى تغيير ملامحهما لكي تصبحا شبيهتين بصورتهما المثالية الخاصة. وسليفانا بمبانيني اضطرت لإصلاح أنفها ثلاث مرات لتبدو مرة بوربونية، ومرة متمردة، ولتصل، في المرة الثالثة، إلى التناسق الفيثاغوري.

وفي الواقع أن الجمال النموذجي للنجمة يلتقي مع سلفية القناعة المقدسة، لكن هذا القناع وقد التصق تماماً بالوجه، صار متماهياً معه، ومطابقاً له.

إن تبرج السينما لا يقيم التعارض بين وجه مقدس ووجه دنيوي ينتمي إلى الحياة اليومية، وهو يرفع الجمال اليومي إلى مستوى جمال سام، مشع، ثابت لا يتبدل. بمعنى أن جمال الممثلة الطبيعي وجمال التبرج الاصطناعي يلتحمان في توليفة واحدة. أي أن جمال النجمة المبرج يفرض شخصية توحيدية على حياتها وعلى أدوارها. ولهذا «لا يحق للنجم أن يمرض، ولا أن يكون سيّئ المظهر» (Jean Marais, préface à *comment devenir vedette de cinéma*)، فالنجم مضطر، باستمرار أن يكون متماثلاً مع ذاته، في أحسن حالاته.

وإلى التبرج والجراحة التجميلية الاصطناعيين تضاف مبتكرات التصوير الفوتوغرافي. فعلى الكاميرا دائماً أن تعنى عناية خاصة بزوايا التصوير لكي تصلح من قامة النجوم إذا كانوا قصاراً، وأن تختار الجانب الأكثر إثارة، وأن تلغي من إطارها كلّ ما قد يسيء إلى الجمال. والكاشفات الضوئية توزع الظلال والنور على الوجوه تبعاً للمتطلبات المثالية نفسها. ونذكر أنّ عدداً كبيراً من النجوم لهم، شأن مبرجيهم، مصوريهم المفضلين، الخبراء في التقاط أفضل صورة لهم.

والهم نفسه هو الذي يهيمن على اختيار ثياب النجوم وزينتهم وقصة شعرهم، وهي أمور ينبغي أن تكون دائماً في أحسن حال. فثيابهم تتميز عن ثياب الممثلين الثانويين والكومبارس، الذين ترمز ثيابهم إلى وضع اجتماعي معين (بقال، أستاذ، صاحب كراج، إلخ)، أو تكون «مصنوعة بوصفها ديكورات وليس بوصفها ثياباً فردية كثياب الممثلين الرئيسيين» (Bilinsky «Le costume,» dans: *Art cinématographique*, p. 54). جماعة الكومبارس يرتدون ثياباً، أما النجم فيزدهي في الثياب. ثيابه هي بمثابة حلية. ففي عمق أعماق الغرب المتوحش لا تكف النجمة عن تغيير ثيابها عند كلّ مشهد.

فالأناقة أهم من مظهر الحقيقة. والجمال يفوق الواقعية أهمية. صحيح أن بإمكان النجمة أن ترتدي، وبكلّ تواضع، معطفاً واقياً من المطر (كرمز سينمائي للوحدة والعري النفساني والأنثوي) أو أسمالاً بالية. ولكن المعطف والأسمال تكون عادة من صنع معلم خياطة ماهر. ومن الواضح أن الثياب البائسة، التي ترتدى في «فتاة النهر»، والأسمال الأنيقة التي ترتدى في «خبز وحبّ»، إنما تكشف عن حلية النجوم الأكثر سمواً: الجسد. فلا شيء يكسيهم، أفضل من عريهم.

إن مطلب الجمال هو مطلب الشباب، فالشباب لا يهمّ كثيراً في المسرح وفي الأوبرا، ولا حتى من أجل تأدية أدوار المراهقين. فحتى روميو وجولييت بإمكانهما أن يؤدَيا في الأوبرا أو على المسرح من قبل بطلين خمسينيين. في السينما، وقبل العام 1940، كان متوسط سنّ النجمات النساء في هوليوود بين 20 و25 سنة. وكانت فترة عملهن الزمنية أقصر من فترة عمل الرجال الذين بوسعهم، ليس أن يكتهلوا وحسب، بل أن ينضجوا لكي يصلوا إلى عمر الإغواء المثالي[1].

بعد ذلك كرست معاهد التجميل أوقاتها لمهمة إعادة الشباب، وذلك بفاعلية متزايدة: صارت مهمتها إزالة التجاعيد وإعادة النضارة الربيعية إلى سحنة الوجه. ومنذ ذلك الحين لم يعد للشباب عمر محدد.

ولقد أدى تجديد الشباب ذلك إلى الإبقاء على نشاط السيدات الأربعينيات الحسناوات من أمثال جوان كراوفورد ومارلين ديتريش

---

(1) غاري كوبر، كلارك غايبل، هامفري بوغرت الذين وصلوا إلى عمر الستين ماتوا في عز مجدهم السينمائي، هؤلاء الصيادون القساة للمجال السينمائي لم تميزهم تجاعيد العمر بقدر ما ميزهم الهم والتجربة.

وإدفيغ فويار، ثم أتت آفا غاردنر وليز تايلور لتتحديا الزمن الذي يمضي. فهن لا يزلن جميلات، لذا ظللن على الدوام شابات، ودائماً في مهبّ الغرام. وحتى بعد أن تجاوزت الخمسين من عمرها، ظلت مارلين تعرض جسدها الرائع في كازينو لاس فيغاس. ولكن يوماً ما ستصبح التجاعيد والأخاديد التي لم تكف معاهد التجميل عن التخفيف منها، غير قابلة للتغييب. وتخوض النجمة معركتها الأخيرة، التي سترغم بعدها أن تكفّ عن أن تكون عاشقة دائمة، أي عن أن تكون شابة وجميلة، أي عن أن تكون نجمة. وإلا فإنها سوف تنكسف. وفي هذه الحالة الأخيرة، سوف تكتهل في صمت، في منزلها، لكن وجهها ستبقى صورته شابة على الدوام. غريتا غاربو تخفي ملامحها، ولكن تحت نظاراتها السوداء، وتحت قبتها العالية، يشفّ وجهها خالداً وإلهياً.

إن أسطورية نجوم الغرام تربط ما بين الجمال المعنوي والجمال الجسدي. فجسد النجمة المثالي يكشف عن روح مثالية. فإذا استثنينا المرأة الغولة، التي سرعان ما ألغاها نظام النجوم، من الواضح أن النجمة لا يمكنها أن تكون لاأخلاقية أو مبتذلة أو وحشية التصرف(2). في بداية الفيلم تأتي لتكشف لنا عن روحها الحلوة.

النجمة نقية، حتى ولو كانت ـ خاصة ولو كانت ـ عاشقة: هي تعيش أهواءها بإخلاص، ولا تبدو متقلبة إلا لأنها في بحث دائم عن فارس الحبّ المثالي. إنها تحمي الأطفال، وتحترم الكبار. ومارلين مونرو تحولت من غولة في فيلم **نياغارا** إلى نجمة تكشف عن قلب أمومي يخفيه صدر ذو قيمة (**نهر بلا عودة**).

---

(2) مارغريت ثورب تشير إلى الأثر السيئ، لسكر بينغ كروسبي في فيلم *Sing You Simners*، ولإيرين ديون في فيلم *Joy of Living*، على المعجبين بهم.

النجمة طيبة في أعماقها ويجدر بهذه الطيبة الفيلمية أن تترجم في حياتها الخاصة. وهي لا يمكنها أن تكون على عجلة، لاهية، عابثة، في نظر معجبيها. بل عليها أن تساعدهم، وهي قادرة على المساعدة، لأنها تفهم كلّ شيء. إنها ذات سلطة وذات قلب وعقل، ومطالبة على الدوام بنصائحها الحميمة والعاطفية والأخلاقية.

لا شك في أن إضفاء الطابع المثالي على النجمة يستدعي نوعاً من إضفاء الطابع الروحي. وغالباً ما تظهر لنا الصور النجمة منهمكة في الرسم تحت تأثير إلحاح وحي متأت من موهبة حقيقية، أو راكعة أمام مكتبتها، تتفحص كتاباً جميلاً تضمن جلادته قيمة روحية. وراي ميلاند، على سبيل المثال، لا يخفي سموّ اهتماماته إذ يقول: «أحبّ علم الفلك، أحبّ أن أتأمل قضايا الطبيعة وإمكانيات الكواكب. وكتابي المفضل يتحدث عن حياة نباتية مفترضة فوق سطح القمر. وعدا ذلك لا أكف عن قراءة المجلدات الأربعة والعشرين التي تتألف منها **الموسوعة البريطانية**».

وذات يوم فهم أحد الصحافيين بأن روبيرت مونتغمري يكاد يكون فيلسوفاً معاصراً إذ قال عنه: «نادرة هي المواد الفلسفية والبسيكولوجية والسياسية والسوسيولوجية التي لم يقرأها بوب مونتغمري أو يدرسها. إن بإمكانه أن يتفاهم تماماً مع كلّ الكتاب من طراز همنغواي أو نويل كوارد، ومع كلّ الشبيبة اللامعة. كما بإمكانه أيضاً أن يشغل مكانة جيدة بين أبرز العلماء والمهندسين والأطباء وأساتذة الجامعة».

في جدلية الممثل والدور، يضفي النجم جماله على الفيلم، ويستعيد منه فضائله الاخلاقية، بمعنى، أن الجمال والسموّ الروحي يلتحمان ليؤلفا جوهر شخصيته الأسطورية أو بالأحرى، شخصيته العليا.

وهذه الشخصية العليا ينبغي أن تتحقق على الدوام في المظاهر وبها: أناقة، زينة، ممتلكات، حيوانات، سفر، نزوات، غراميات منزهة، ترف، ثراء، إنفاق، عظمة، رهافة، وكلّ هذا تدعمه، تبعاً لمقدار متغير، بساطة كلّية وشذوذ كلّي.

إن دارات بيفرلي هيلز الرائعة، و«التريانونات» الحديثة، والنوادي الأنيقة في الضاحية الباريسية، كلّها تتضامن لجعل الشخصية العليا للنجوم أمراً حقيقياً، تماماً كما تفعل الثياب الأنيقة سواء أكانت طريفة أم صارخة أم مشعّة.

على صعيد الأزياء، تتماشى النجمة الأنثى مع المستوى الأعلى، مستوى الأمراء. وهي كذلك، كالأمراء، حرة في أن ترتدي ثوباً أسود في حفلة استقبال تقيمها إليزابيت ملكة بريطانيا. وذات مرة، رفضت آفا غاردنر، كنجمة ملكية، أن تنحني أمام الملكة وتبتسم لها، رفض الندّ للندّ. إن الملوك والآلهة يسهرون على النظام، ولكن بوسعهم عدم الانصياع للنظام. وكذلك الحال مع النجوم. فالنجمات، بوصفهن سيدات «الموضة»، بإمكانهن أن يخرقن المحرمات ما طاب لهن الهوى. لقد كنّ أول من خرق حواجز الحس الجنسي عن طريق الثياب، حيث جمعت النجمات الإناث «التويد» مع الجرابات والسراويل القصيرة والسراويل الطويلة، كما أن النجوم الرجال كانوا أول من خرق جدار الألوان. إن النجوم يعرفون أن كبير الأنيقين يعجبه أحياناً أن يستعير من المعادي للأناقة سماته، وأن الاستثنائي يكون أحياناً هو هو المتناهي في البساطة، وأن التواضع المحترم (الذي هو صفة ضرورية لكلّ شخصية عظيمة) هو هو الذي يستثير أسمى درجات الإعجاب، ويحبّ النجوم أيضاً أن يلبسوا الثياب التي تبدو كالمهملة، و«الجينز»، والمخمل، وهي كلّها تعمل أكثر من الملابس الفاخرة، على إبراز جمالهم الملوكي.

في بساطتهم المثيرة، ينمّي النجوم أحياناً النوع «الفني» الذي يسمح للشخصيات الأصيلة بأن تبرز أمام دهشة الإنسان العادي. بمعنى أنه تماماً كما أن الخلفاء، في بغداد، كانوا يخبئون عظمتهم تحت ثوب تاجر، يعمد النجم إلى ممارسة «التكتم على شخصيته»، وهو أعلى مراحل البساطة. لكن حمل نظارات كبيرة سوداء مؤطرة بالأبيض سمح طويلاً لسكان هوليوود بالتعرف على النجوم. فكان من فتيات الكومبارس والممثلات الثانويات أن فعلن الشيء نفسه بحيث صارت تلك النظارات السوداء تخفي كونهن نكرات، تحت شعار الشهرة البين (Leo Rosten, *Hollywood*, pp. 45-46). الجمال، السمو الروحي، الشخصية العليا، كلّها مزايا تتداعى وتتضافر لتشكلّ العناصر الأساسية، ليس بالتأكيد لكلّ نجومية، كما سوف نرى، بل لـ «النجومية» الأنثوية. أما نظام النجوم فإنه لا يفعل أكثر من إماطة اللثام عن تلك المزايا. وهو يصل بها إلى درجة الكمال ويعيد خلقها، بل وأحياناً يصنعها صنعاً من أوّلها لآخرها. في البداية يكون الجمال وحده المطلوب، بل وأكثر من هذا يكون عدم البشاعة كافياً لخبراء التجميل لكي يخلقوا الجمال. أما السمو الروحي والشخصية فيتمّ اختراعهما فصلاً فصلاً. ثم تهبّ جماهير المعجبين، في اللحظات الأخيرة، هاتين الميزتين للممثلة، جاعلين منها، بفضل هبة الروح تلك، نجمة.

في البداية يمكن لأي كان، أن يأمل في أن يصبح نجماً شرط أن يكون متمتعاً بموهبة الجمال العفوية، التي لا بديل لها. كلّ فتاة جميلة يمكنها أن تقول: «لم لا أكون أنا؟».

لكي يصبح المرء ممثلاً مسرحياً يحتاج إلى تقنية أكيدة. لكنه لا يحتاج إلى أية تقنية تمهيدية لكي يصبح نجماً. وفي كلّ المكاتب، وصفوف الثانويات، وطوابق المخازن الكبرى، ووسط كلّ ضروب

السأم، وكلّ التوقعات، وكلّ أحلام المجد، ثمة جمال آسر يغذيه حلم كبير: «سأكون نجمة». وأحياناً تعمل الفتاة على كسر قيود الأسرة وتتجه لتسجّل اسمها في دورات رينيه سيمون، وهي أشبه بقاعة الانتظار قبل ولوج البشارة الموعودة.

لم لا أكون أنا؟ إن الأمثلة لا تحصى: فتاة شابة يقابلها شخص في شارع أو في قطار يقترب منها: «هل تريدين أن تمثلي في السينما يا آنسة؟»، فتاة كومبارس تلفت الأنظار، عارضة أزياء، فتاة غلاف، رابحة أو خاسرة في مباراة الجمال هن اللواتي صرن فيما بعد: سيلفانا مانغانو، آفا غاردنر، وجينا لولو بريجيدا. كلّها أمور مشجعة..

لكنها في الوقت عينه مثبطة: فخلال إثنتي عشرة سنة، كان من نصيب إثنتي عشرة فتاة كومبارس فقط من أصل عشرين ألفاً، أن أصبحن نجمات في هوليوود. نخبة قليلة من أصل الملايين.

التحوّل إلى نجمة هو وبالتحديد المستحيل الممكن والممكن المستحيل. فالأكثر موهبة من بين الممثلات ليس ثمة ما يضمن لها أن تصبح نجمة، لكن أي فتاة مجهولة قد تصبح نجمة بين عشية وضحاها. (لكن هذا لا يمنع من أن الأكثر موهبة من بين الممثلات يمكنها أن تصبح نجمة، والفتاة المجهولة قد يكون من حظها أن تظل مهملة حتى النهاية).

هنا تبدأ الأسطورة، خارج مملكة النجوم، في قلب الواقع نفسه. فنظام النجوم، نظام منغلق بعيد المنال. فعند أبواب القصر الملكي هناك دائماً من يحبط الآمال ويتنبأ بالخيبة والبطالة والبؤس... لكنه يشجّع كلّ السندريللات متحدثاً أمامهن عن كلّ السندريللات الأخريات اللواتي تمّ اكتشافهن ودعاهن رسل القصر المجهولون.

ويا لها من تقنية تشجيع وإثباط بارعة. فالوصول إلى النجومية أمر يتعلّق بالصدفة. والصدفة حظ، والحظّ نعمة.

إذن ما من وصفة للنجومية. وهو أمر تقوله كلّ الكتب ذات العناوين الواعدة (سوف تصبحين نجمة، كيف تصبح نجماً سينمائياً إلخ). انّ ما يهم في المقام الأول هو الموهبة. الموهبة، أي الموهبة المنطلقة من الذات، وكذلك الموهبة العجائبية، المتجاوزة، الموهبة النعمة.

والجمال والشباب هما الشرطان الأولان للنعمة. وإذ تكون هاتان الميزتان متوافرتين، فأقوال أمثال «سوف تصبحين نجمة» تدعو الراغبات إلى تنمية جمالهن واستغلال شبابهن بأسرع ما يمكن.

تلك الكتب لا تهيئ المرء لمهنة التمثيل، لكنها تتحدث، وسط تحذيرات حيية، عن بعض تقنيات الوصولية. الرجل الطيب يذكر بأن اللباقة مفيدة (ربما سينتهي الأمر إلى التعاقد معك بغية التخلص من نجم كبير)، وتنبه الكتب ضد «ممارسات الحبّ» العلنية، لكنها تلاحظ أن «نجوماً كباراً يمارسون حميمية بالغة الجرأة مع بعض الشخصيات المعروفة». إن كلّ الوسائل صالحة لمثل هذه الغاية النبيلة. والتحوّل إلى نجم أمر يبرر نفسه كما يبرر منطق الدولة نفسه، وكما يبرر نفسه النجاح الأسمى الذي يحوّل الوصولية إلى طموح، والطموح إلى رحابة روح.

ان الدورات المتخصصة ومسابقات الجمال هي الأماكن التي تنفخ فيها النعمة من روحها.

فمباريات الجمال بامكانها أن تقود المنتخبة مباشرة إلى أبواب الاستديوهات بتأثير من عملية «تنجيم» (بمعنى تحويل المرء إلى نجم)، مباشرة، مثلما هي حال مباريات الجمال التي كانت تنظمها

مجلة **سينموند**، التي، من اختيار إلى اختيار، وصلت إلى هوليوود حين صارت تمنح لقب «ملكة جمال الكون» إضافة إلى عقد تمثيل.

أما الدروس المتخصصة فهي مشاتل من نوع آخر. تعلموا كيف تمثلون، هذا ما كان رينيه سيمون يقوله لتلامذته. لكن المتطلعين إلى النجومية كانوا يعلمون جيداً أنّ هذا الأمر ليس أكثر من مضيعة للوقت في مكان مميز تحبّ النعمة عادة أن تمارس اختباراتها فيه. وكانوا يعلمون أيضاً أن عليهم، وقبل أي شيء آخر، أن يظهروا جمالهم، و«شخصيتهم»، و«نمطهم». فالشعر والوجه والصدر والأرداف والسيقان ما هي إلا أكثر دلائل هذه الشخصية تألقاً، وكلّ منها يوجه أصحابها نحو شعاعات النعمة.

أحياناً ينزل المخرجون إلى حيث يعطي سيمون دروسه، وهم أحياناً ينشرون إعلاناً في الصحف، وأحياناً يجوبون المدن والحقول طارحين أسئلتهم على النجوم. وهوليوود اخترعت لها مهنة «كشاف المواهب» (Talent -Scout)، وكشاف المواهب مهمته أن يرصد نجوم المستقبل، عن طريق التجول في طول أميركا وعرضها، دون أن يعرفه أحد، بحثاً عن مصادر تموّجات الأثير النجومية.

في المترو قد يعجب كشاف المواهب بوجه واعد. يدعو صاحبته، يجري لها اختباراً تصويرياً، ويسجل لها صوتها. فإذا كانت التجربة ناجحة، تسافر الحسناء الشابة إلى هوليوود. وهناك ترتبط بعقد، ويعاد خلقها عن طريق المدلكين وخبراء الجمال وأطباء الأسنان، والجراحين أحياناً. فتتعلم كيف تمشي، وتتعلم بأي لكنة تتكلّم، وكيف تغني، وكيف ترقص، وكيف تقف. تدرس الأدب والأفكار. أما النجمة الأجنبية، التي تهبط بها هوليوود إلى مستوى النجمة المبتدئة، فإنها تجد جمالها وقد تحول، وتبدل وأعيد تركيبه، وأصبغت عليه منتجات ماكس فاكتور، كما يتم تدريسها كيفية التكلّم

باللهجة الأميركية. بعد ذلك يأتي دور التجارب. فتمثل وتصور ثلاثين ثانية في لقطة كبيرة بالألوان. وتجري عملية انتخاب ثانية. والفتاة التي تلفت الأنظار أكثر من غيرها تعطى دوراً ثانوياً. وتختار لها سيارة، وخدم، وكلاب، وأسماك، وقنّ طيور، تتعزز شخصيتها وتغتني. ويقبع الجميع في انتظار رسائل المعجبين، فإن لم تصل الرسائل يكون كلّ هذا قد أسفر عن فشل. ولكن قد يحدث ذات يوم لـ «دائرة بريد المعجبين»، أن تعلم المنتج المنفذ بأن النجمة المبتدئة صارت تتلقى 300 رسالة من معجب في اليوم... عند ذلك يتقرر إطلاقها، وتخترع حكاية غرام تكون هي بطلتها. وتغزو أخبارها صحفات الصحف. وتكون حياتها الخاصة قد صارت هدفاً للكشافات الضوئية. وفي نهاية الأمر تصبح نجمة لفيلم كبير. وتبلغ الذروة في اليوم الذي سيمزّق فيه المعجبون معطفها: لقد صارت نجمة.

وهكذا يأتي نوع من البيغماليونية الصناعية لينتج شبيهات آفا غاردنر، تلك الإلهات الرائعات. إن النجمة تصنع صنعاً.

- اصنعوا لي نجمة.

- بالميزانية المعتادة؟

- بالميزانية المعتادة.

.(R. M. Arlaud, *Cinéma - Bouffe*, p. 163)

انها صناعة نجوم حقيقية، يغذيها كشافو المواهب، هي التي تلتقط المجهولة في الشارع لكي تعود وتطلقها نجمة على شاشات العالم، بعد سلسلة من عمليات التصنيع والإعداد والتجميع والمحو والاختيار.

بوسعنا أن نرى، في مجرى سيرورة التصنيع هذه، تفتح تلك

الألوهية التي كانت مختبئة كبذرة داخل الجمال. وأن هناك ثلاثة مدارات كوكبية تذرع المسافة الفضائية التي تتراوح بين الفتاة الحسناء والنجمة. لكنها ليست مراحل حتمية، وكلّ منها قد تكون محطة نهاية في ذاتها: فتاة الغلاف، النجمة المبتدئة، والنجمة.

فتاة الغلاف (Pin - Up) هي فتاة جميلة عادة تكون مهنتها أن تتصور. بمعنى أن جمالها يكون قد سبق له أن كان ذا مردود أي فعالاً. وفتاة الغلاف يكون قد سبق لها أن تعممت، كالنجمة.

لكن فتاة الغلاف تكون مجهولة. وعليها أن تظل بلا اسم. فاسمها لا يذكر أبداً تحت الصورة. وهي مادة تشكيلية لأوضاع وتحولات دائمة التجدد، لا يمكن عبرها التعرف إليها إطلاقاً. ليس لفتاة الغلاف هوية، بالمعنى المزدوج للكلمة: فهي لا يحق لها أن تشبه نفسها، وليس فيها شيء من ذاتها. مقابل هذا يتم التعرف دائماً على النجمة، فهي قابلة لأن تعرف. وهويتها كنموذج يحتذى به، يتسامى دائماً على أوضاعها التصويرية وتحولاتها.

إن الصور التي تعيد إنتاج جسد فتاة الغلاف، تختلف في طبيعتها عن الصور التي تعيد إنتاج جسد النجمة، ولقد ظلّ هذا الحال على الأقل حتى ظهور النمط المارليني (نسبة إلى مارلين مونرو)، والذي هو توليفة متميزة تضمّ النجمة وفتاة الغلاف معاً، ولن يفوتنا في الصفحات اللاحقة أن نعالجها في كلّ أبعادها. فتاة الغلاف تعطي الأولوية لجسدها، وصدرها وأردافها . . . للحمها. أما النجمة فإنها لا تعرض عريها إلا في لحظات نادرة حاسمة. وتلاحظ مارغريت ثورب أن «أهمية النجمة ذات علاقة متعاكسة مع كمية السيقان التي تظهر في صورها». بالفعل إن سلم النجومية لا يتمّ ارتقاؤه إلا عبر صور فتاة الغلاف، وإلا عبر مشاهد حمامات الشمس وأحواض السباحة. فالنجمة لا تصبح نجمة إلا بعد أن تتصور بسمات

المضيفة. عند ذلك تعرض النجمة روحها ووجهها حيث يتطابق الشبق مع الروحانية.

ليست فتاة الغلاف سوى سيقان وصدر. وجوه تبرز على غلاف المجلات. غير أن كلّ واحد، أمام هذا الوجه غير المحدد الهوية، إنما يحلم بوجه محبّوب، كما يفعل السجناء في فيلم «القوة الوحشية». فتاة الغلاف غير محددة. أما النجمة فإنها محددة وأكثر.

والنجمة المبتدئة (Starlett)، تقف في منتصف الطريق بين فتاة الغلاف والنجمة. في البداية كانت النجمة المبتدئة شبه نجمة. وصار اليوم إطلاق اسم نجمة مبتدئة على كلّ فتاة شابة ترغب رغبة عميقة في أن تتصوّر وأن يذكر اسمها، حتى ولو لم تكن قد مثلت قبلاً. إذن فالنجمة المبتدئة هي فتاة حسناء نجحت في أن تحوز على هذا اللقب . . . وأن تفرض اسمها فرضاً.

تكون النجمة المبتدئة في بحث دائم عن مزايا الشخصية. وهي إذ تعبرها أسطورة النجمة، ترغب في أن تشابه تلك الأسطورة. وهي، كالنجمة، عليها أن تغير زينتها وثيابها بشكل دائم، وأن تحضر حفلات الكوكتيل والاستقبال. . . إلخ وهي تذهب إلى «مهرجان كان» حيث تفضل الإقامة في غرفة بفندق كارلتون، على الإقامة في غرفة باذخة في فندق بورجوازي. وفي جادة «الكروازيت» تحبّ النجمة المبتدئة، وتحاول أن تظهر فردية في شخصيتها لا مثيل لها. وعلى هذا النحو أمكنت رؤيتها، في العام 1955، مثلاً وهي تحتضن خروفاً أو فهداً. ولسوء حظها تضطر النجمة المبتدئة لأن تقف أمام المصور في أوضاع تماثل الأوضاع الّتي تقف فيها فتاة الغلاف. إنها مشدودة لمحاكاة تصرف النجمة، لكنها مجبرة على أن تفعل العكس. فبينما تهرب النجمة من معجبيها، نرى النجمة المبتدئة تبحث عنهم. وبينما تظهر النجمة روحها، يكون على النجمة المبتدئة

أن تعرض جسدها، وأن تقدمه على مذبح مكرس لتجار الأفلام. والواقع أن سباق الاستعراض الذي يقوم بين النجمات المبتدئات، يقودهن إلى التصور في أوضاع شديدة الغرابة وغير طبيعية، لكنها دائماً أوضاع نموذجية في هذا المجال. فسيمون سيلفا تعري صدرها وتعرضه للإعجاب العام، بينما تكتفي جينا لولو بريجيدا بالإيحاء بصدرها. والنجمة المبتدئة تلمح فرصتها في أن تصبح نجمة، في تلك الصور والمواقف التي تمتنع النجمة عنها.

ولكن يجري الكلام عليها، وبهذا تبدأ في ارتقاء أولى درجات سلم «النجومية»: فتبدأ بالكشف عن شخصيتها. لكن شخصيتها لا تزال هشة. وما أن تظهر النجمة حتى تختفي النجمة المبتدئة في عمق الصورة، تفقد فرديتها، وتعود فتاة غلاف، باقية فقط وسط زحام جماعي يتألف من فتيات جميلات، هن وصيفات شرف للنجمة الحقيقية، وكاردينالات في بابوية ترغب كلّ واحدة في أن تدعى لشغلها يوماً.

في موقع أعلى هناك الممثلة الكبيرة (La Vedette). والممثلة الكبيرة ليست بأي حال في الموقع الوسيط بين النجمة المبتدئة والنجمة. فالممثلة الكبيرة تشغل الموقع المشترك بين كلّ ممثلي الدرجة الأولى. صحيح أن كلّ النجوم هم ممثلون كبار، لكن ممثلين كباراً من أمثال شارل فانيل وإسكاند ولاركيه، لا يمكنهم أن يصبحوا نجوماً إلا بصورة استثنائية.

ما يفتقرون إليه هو تلك الجرعة الإضافية التي تحول الشخصية إلى شخصية عليا. فالنجمة (والنجم) هي كملكة النحل تختلف عن الباقيات عبر تمثلها لجرعة ملكية من الشخصية العليا. ولسوف نرى لاحقاً، أن ثمة طرقاً عديدة تقود إلى الشخصية العليا. أما ما يهمنا هنا فهو الحالة المتطرفة والخاصة وذات المغزى، التي هي حالة

نجمة الحبّ الأنثوي، التي يعتبر نظام النجوم بالنسبة إليها مصنعاً ضخماً لا شخصياً، يتولى صنع الشخصية انطلاقاً من المادتين الأوليين اللتين هما: الجمال والشباب.

إن التبادل والامتزاج بين الشخصيتين، شخصية بطلة الأفلام، وشخصية الممثلة (وهي شخصية مصنعة في قليل أو كثير)، هما ما يخلق النجمة، التي ستحدد في المقابل الشخصيات التي تؤديها.

من هذا المنطلق ندخل الجدلية النجومية. فمجال النجمة وشبابها يأتيان لتمجيد أدوار العاشقة والبطلة. والعشق والبطولة يمجدان في المقابل، النجمة الشابة والجميلة. في السينما تجسد النجمة حياة خاصة. وفي حياتها الخاصة يتوجب عليها أن تجسد حياة سينمائية. والنجمة إنما تمثل دورها الخاص عبر كلّ أدوار أفلامها. وهي عبر دورها الخاص، تمثل أدوار أفلامها.

ما هو الفيلم إن لم يكن «رواية» أي حكاية خاصة موجهة إلى الجمهور؟ فالحياة الخاصة للنجمة هي حياة عامة. فالمجلات، والمقابلات، والأعياد، والاعترافات (من نمط **فيلم حياتي**) ترغم النجمة على عرض شخصيتها وتصرفاتها وميولها. فالممثلون الكبار لم يعد لديهم أي سر مخفي: «فهناك ممثلة تشرح كيف تظهر نفسها، وأخرى تكشف عن السرور الخفي الذي استشعرته لدى تنظيفها لليمون الهندي الذي أرسل إليها من هافانا». فالأخبار الصغيرة، والأسرار المكتشفة، والصور تحول قارئ المجلة إلى بصاص، كما هو حال متفرج السينما. والقارئ - البصاص يضطهد النجمة بكلّ معنى الكلمة. فأنغريد برغمان وريتا هايوارث غالباً ما تهربان من المصورين، لكن هؤلاء يعرفون دائماً كيف يلتقطونهن. والعدسات المكبرة تختفي خلف أسيجة الحديقة لتلتقط اللحظة التي تعمد فيها غريس كيلي إلى رفع يد جان - بيار أومون، إلى شفتيها.

لا يمكن للنجمة أن تختفي أو تفلت. فإن احتجت ستمتلئ المجلات بالأصداء والحكايات ويستاء المعجبون. إنها أسيرة المجد.

في المستوى الهوليوودي يشتمل نظام النجوم على عملية تنظيم منهجية للحياة الخاصة ـ العام للنجوم. فباستر كيتون مثلاً كان يخضع لعقد يحتم عليه ألا يضحك أبداً في حياته الخاصة. والعقود كانت ترغم صاحبة دور الفتاة البريئة على أن تعيش حياة طاهرة، في الظاهر على الأقل. وأن تبدو دائماً بصحبة أمها. أما الفتاة اللعوب (Glamour - Girl)، فكان عليها في المقابل أن تظهر في النوادي الليلية بين أيدي فرسان يختارهم المنتجون. وكان وكلاء الفنانين يحددون مواعيد رومانسية حميمة، يفرقها ضوء القمر ممتزجاً ببريق آلات التصوير.

تنتمي النجمة كلّياً إلى جمهورها. وإنها لعبودية مجيدة تثير شفقة ذلك الجمهور الذي يتطلبها. فكما الملوك، وكما الآلهة، ينتمي النجم إلى معجبيه أكثر مما ينتمي المعجبون إلى النجم.

وعابدو النجمة، يطلبون منها البساطة، لكن هذه البساطة ستكون غير مرئية إن كانت بسيطة، لذا ينبغي عليها أن تكون بساطة معلنة... تفاخرية.

لقد سبق لنا أن وصفنا أعلاه المناخ الذي يحيط النجوم به أنفسهم بكلّ بساطة. ومن يقول مناخ فخم أو ترف، يقول: إنفاق. الناس يشقون. لكن الملوك والآلهة ينفقون. وهم ينفقون شقاء الناس، الذين لا ينفقون شقاءهم، وبالتحديد من أجل ذلك الإنفاق الذي يستمتعون به في الحلم كمتفرجين.

ومن يقول إنفاق يقول مقامرة، يقول لعب. فنجوم العصر الذهبي الذين كانوا ينفقون بلا حساب، كانوا يغامرون بحياتهم. أما

النجوم الحاليون، وهم أكثر واقعية، فإنهم يغامرون بمداخيلهم، لكنهم يعيشون في المغامرة. كان العمل محظوراً في حقول الفردوس، التي كان الأبطال يصلون إليها، بعد تجارب مرة. وكذلك وبعد المشاق الهرقلية الفيلمية، تصبح الحياة الخاصة للنجوم، حياة أعياد واستقبالات واحتفالات.

حياة أوقات فراغ، «إن حياة هوليوود الاجتماعية تتحلق من حول الحفلات (Parties) (Leo Rosten, *Hollywood,* p. 182) وتلك الحياة، وهي حياة أسطورية بالنسبة إلى المتفرج الذي يعمل ويشقى، وهي كذلك حياة واقعية. تتألف من لقاءات ومسرات ومغازلات ومخادعات وحفلات تنكرية وألعاب صغيرة: تعال كما أنت (Come as you are). (وتقوم اللعبة في الذهاب إلى الحفل بنفس الثياب التي يكون المرء مرتديها لحظة وصول الدعوة إليه)، أو تعال كما كان طموحك الأول (Come as your First Ambition)... إلخ.

حياة بلا حدود. ركوب الطائرة واجتياز القارات، لتصوير مشاهد خارجية، أو لحضور حفلة عرض أول للفيلم. أو لحضور مهرجان... إنه شيء يبدو كتمجيد للحرية السامية. وصنع فيلم يبدو في نهاية الأمر وكأنه لعبة الألعاب.

حياة صاخبة، أو بالأحرى حياة كرنفال، مقنّعة، رحبة، مفعمة بالصور والهمسات والأخبار، كأنها أزهار منثورة، حياة تصل إلى أقصى درجات ازدهارها الأسطوري في المهرجانات.

لقد التهم نظام النجوم مسابقات الأفلام العالميّة لكي يجعل منها مسابقات دولية للنجوم. ففي «كان» ليست الأفلام ما يعرضه النجوم، بل النجوم هم الذين يعرضون. ومن الواضح أن المهرجان هو، بالنسبة إلى الجمهور وإلى الصحافة وإلى المجلات الأسبوعية، هو

قبل أي شيء آخر موعد مع النجوم: ممثلو الأفلام الكبار أولاً، ولكن كذلك كلّ من يساهم مع النجوم: المخرجون والكتاب الكبار، والأشخاص الأغنياء والآغا خانات، وكذلك كلّ أولئك الذين يطمحون لأن يصبحوا نجوماً: النجمات المبتدئات، فتيات الغلاف، والعباقرة المغمورون.

وتماماً كما أن الموتى يعودون في أيام معينة ليتجولوا بين الأحياء، يحدث في «مهرجان كان» في كلّ عام أن يترك النجوم شرائط الأفلام ليجعلوا أنفسهم محطّ أنظار البشر الفانين، ويتبين أن لهم أجساداً وابتسامة ومشية دنيوية. وهم يوزعون ذلك الدليل الملموس على تجسدهم أعني: الأوتوغراف (التوقيع على دفاتر المعجبين).

إن السؤال الذي يطرح أول ما يطرح على ذاك العائد من «كان» هو: «أي نجم رأيت؟» يليه السؤال الثاني: «وأية أفلام؟» فيجيب بتواضع شديد: «آلان ديلون، جان مورو». وعند ذلك يصبح عليه أن يجيب عن سؤال آخر، سؤال أساسي، هو السؤال الذي يترتب على أسطورية المهرجان كلّها ويفسرها: «هل هي جيدة كما هي على الشاشة، جميلة، طرية؟»... إلخ. وذلك لأن المشكلّة الأساسية هي مشكلة المجابهة بين الأسطورة والواقع، بين المظاهر والجوهر. والمهرجان، باحتفاليته وإخراجه البارع، إنما ينحو إلى أن يؤكد للعالم كلّه، أن النجوم أمناء لصورتهم.

إنّ كلّ شيء في التركيبة الداخلية للمهرجان، وفي تظاهراته اليومية، يؤكد لنا أن ليس هناك من جهة، حياة خاصة، يومية وعادية للنجوم، ومن الجهة الأخرى حياة مثالية ومجيدة، بل إن الحياة الطبيعية للنجوم تتطابق مع الصورة السينمائية، ذات العلاقة الوثيقة بالأعياد والمسرات والحبّ. إن النجم، مصاب جوهرياً، بعدوى

صورته، وعليه أن يعيش حياة سينمائية. و«كان»، هي المكان الصوفي الذي يتحلل فيه الوهمي في الحقيقي ويتماهى معه.

يعيش النجوم حياة مهرجان: والمهرجان يعيش حياة نجوم ـ حياة سينما. احتفالات، استقبالات، معارك زهور، مايوهات استحمام، فساتين سهرة تظهرهن لنا نصف عاريات تحت شمس أزلية تحاول أن تبدو جديرة بهن (إن مناخ «كان»، كمناخ البندقية، يدعو كلّ سحره الجغرافي إلى موقعة أسطورة النجم).

صور رائعة، تصرفات تبدو كالعفوية، هي بالتأكيد مجهزة كتصرفات الأفلام، وطقوسية مثلها. إن كلّ شيء يساهم في إعطائنا صورة لحياة فردوسية. و«إعطاء الصورة» هو التعبير الصحيح، لأن في الأمر وقفة، لا تكون برسم جمهور «كان»، وإنما برسم العالم كلّه، عن طريق التصوير والتلفزيون والأخبار المبثة يومياً.

من النجمة المبتدئة، إلى النجمة المليكة، ومن حفلات التعري في جزر «ليرين»، إلى حفلات العشاء الصاخبة في «الامباسادور»، كلّ شيء يبدأ من الصورة وإلى الصورة يعود. إن كلّ ما هو قابل للتصوير، يتطلع لأن يصور وكلّ ما يصور يشبه ما يصور فيلمياً. وكلّ ما يصور فيلمياً تأتي الصورة الفوتوغرافية لتضاعفه عدداً. وعادة يجول في جادة «الكروازيت» أكثر من مائة مصور، وكلّ منهم يكون حاملاً في عدسته نظرة ملايين البصاصين. إن قرين العالم المهرجاني هو الذي يهم. فهذا القرين إذ تلتقطه عدسة الكاميرا يرمى إلى مراعي الكون كلّها. إنه مظهر وجمال وخلود وأسطورة النجم ـ الذي ـ يعيش ـ فيلم ـ حياته، إنها السينما السحرية التي تهيمن على «كان» طوال خمسة عشر يوماً.

إن علينا أن نسائل ألوف الصور، أو بالأحرى بضعة نماذج

فوتوغرافية بتنوعاتها المتعدّدة، التي يبثها المهرجان برسم الخليقة.

فسلم قاعة المهرجان، الحافل بالناس والذي تتدفق عليه أضواء الكاشفات يكون عادة مليئاً بالمصورين. وفي أسفل السلم، بين الحواجز والحراس، يصل النجوم بعرباتهم الفاخرة، وفي تلك اللحظة تبدأ عملية الصعود على الدرج، وهي عملية صوفية مشعة وبسامة في آن. وإن هذا الاحتفال يساوي حفلات النصر الرومانية وصعود العذراء، لكنه احتفال يتكرر يومياً. إنه الطقس الكبير. النجمة هنا، في تلك اللحظة السحرية القصوى، بين السجادة الفاخرة وصالة السينما حيث ستصبح هي وقرينها في آن، بين الشاشة والمعبد. والصورة الأساسية في المهرجان، هي تلك الصورة التي تلتقطها في إشعاعها ومجدها، في ذروة المهرجان.

الصور الأخرى تتوزع بين قاعات الاستقبال والمسبح وبار الكارلتون، وعدد من الأماكن الأخرى المجوزة لهذا الشأن. ولا يفوت الصور الأماكن العادية غير المتوقعة التي قد يضيئها النجم بحضوره.

تلك الصور تخضع لطقس من الحركات والمواقف. والمواقف النموذجية هي تلك التي تعبر عن امتلاء العيش وسروره المنتشي: وجه رحب ومشع، ضحكة تبدأ فوق صف رائع من الأسنان المتراصة. إن هذه التوليفة المركبة من الضحك والابتسام تنقل نشوة الواحد من غير ابتذال، وودّ الآخر من غير تحفّظ. النجوم والنجمات المبتدئات، وفتيات الغلاف يبتسمون للحياة، ويبتسمون لنا شخصياً.

موقف كلاسيكي آخر: الوقفات الحميمة، وقفات تعبيرية وحنونة تشهد على صداقات رائعة وعلى غراميات ولا أروع. حياة النجوم مفعمة بالغرام. لكن العدسات المكبرة، إذ لا تكتفي بتثبيت

الغراميات المغشوشة، تحاول أن تفاجئ القبلات الحقيقية والعناقات الحقيقية، التي يتبادلها النجوم فيما بينهم حين يعتقدون أن لا أحد يراهم.

وثمة سلسلة ثالثة من الصور تقع في الخط المؤثر للعذراء والطفل: إنها صور تظهر لنا النجمة (جينا لولو بريجيدا، دوريس داي ... إلخ) وهي تعانق فتاة صغيرة، من الأفضل أن تكون هي بدورها نجمة (بريجيت فوسيه). إن تلك الصور تعلمنا أن النجمة، ذات النزعة الإنسانية العميقة، مستعدة دائماً لسكب الحنان الأموي على كلّ من هو بريء وضعيف ومن دون سلاح. وفي الوقت عينه تعكس لنا هذه الصور تطور مفهوم نظام النجوم: فمنذ العام 1930، فقدت النجمة بعض المزايا الألوهية (وحدتها المتكبرة، كونها بعيدة المنال، وقدرها الفريد من نوعه المنضوي وحسب ضمن خانة مشاعر الحبّ والموت المقدسة) لكي تكتسب مزايا أليفة، (حياة داخلية، ميل إلى البطاطا المقلية، وحبّ للأطفال)، لقد خفت مرمرية النجمات وزادت إثارتهن، صرن فجأة أقل مدعاة للعبادة وأكثر مدعاة للحبّ.

وأخيراً، ينبغي علينا أن نتناول الأهمية المتزايدة للمواقف الهزلية أو النفاذة: جينا لولو بريجيدا تتزحلق أو إيدي كونسنانتين يرتدي ثياب الطباخ، ويذوق المقانق... إلخ. والواقع أن هذه المزحات الطريفة تصور سعادة النجوم، سعادة أوقات الفراغ، سعادة الضحك واللعب، اللذين تحتفظ بهما حقول الفردوس للأبطال.

إذن المدهش، والسعادة والملذات والألعاب، والحبّ والفرح المنتشي بالحياة، كلّها صفات عالم عظيم نوعياً، متحرّر من كلّ ضروب الحثالة وأنواعها، ومن القباحة والعمل والحاجة، ويعيش في فلك مهرجانية دائمة.

إن موعد النجوم، في عالم مليء بالنجمات المبتدئات، ينتمي في آن إلى المسرح وإلى الطقوس. أو قل ينتمي إلى الإنتاج الضخم ذي الاستعراض الكبير حيث يلعب النجوم حياتهم الحقيقية على نمط سينمائي. فغاري كوبر وجيزيل باسكال، أوليفيا دي هافيلاند وبيار غالانت، وغريس كيلي وجان ـ بيار أومون، سبق لهم أن صاغوا في «كان»، كما في السينما، وفي مكان للسينما، وفيما فوق عالم السينما، سرّ الحبّ الكبير.

وعلى صعيد الحبّ يلتصق النجم بشخصيته المؤداة على الشاشة، بفعالية متزايدة. فغراميات غريتا غاربو وجون جيلبيرت، وغراميات هنري فيدال وميشال مورغان التي ولدت من قبلات السينما، عادت وشعت في مجرة نظام النجوم الأسطورية.

من الأفضل للنجمة أن تحبّ النجم. فـ: فربنكس ـ بيكفورد، غيبيل ـ لومبارد، تايلور ـ ستانويك، بيلغران ـ باسكال، مارشال ـ روبن، سيناترا ـ غاردنر، أوليفييه ـ لي، ديلون ـ شنيدير، تايلور ـ برتون. . . إلخ، يشكلّون أزواجاً مثاليين، وفي العالم شكّل الملوك والأرستقراطيون والأبطال ومصارعو الثيران، وقادة الأوركسترا المشهورون عالمياً، ومنتجو السينما، والأمراء، والعلي خان، والنباب موقفاً يضاهي مستوى النجوم في هذا المجال.

النجمة تعاني، تطلّق، تعيش للحبّ، وفي الحبّ، وتكون سعيدة. لكن عابديها لا يشعرون بأية غيرة من عشاقها، أو بالأحرى لا يشعرون بالغيرة إلا إذا عمد العشاق إلى انتزاع النجمة من السينما. فعند ذلك يعمد المعجبون المخدوعون والمغدور بهم، إلى صبّ اللعنات فوق رأس ريتا هايوارث أو أنغريد برغمان اللتين هجرتاهم.

بإمكان النجمة (والنجم) أن تنتقل من قصة حبّ إلى أخرى شرط أن تظل مخلصة لموعد الغرام الجماعي الكبير المضروب في صالات السينما. صحيح أن زواجها يثير تعاطفاً كبيراً معها، لكن طلاقها يثير تعاطفاً أكبر. «إن بريد الممثلة الكبيرة يزداد عدداً مبدئياً بعد طلاقها تبعاً لما يورده مسؤولو دوائر بريد المعجبين في هوليوود» (Rosten, Ibid., p. 124). والحقيقة أن المعجبين يتوقعون طلاق النجمة منذ لحظة زواجها.

وكما على الشاشة، لا يمكن للحبّ أن يتعطل خارج الشاشة: «هناك أربعمائة مخبر، ناهيك بالأعداد الكبيرة من مطاردي الفضائح، على النمط الهوليوودي، يظلون مستنفرين أربعاً وعشرين ساعة على أربع وعشرين، يتتبعون أقلّ همسة غزل أو صرخة حبّ أو خبر طلاق أو شائعة زنى»، المصدر نفسه، ص 124.

لقد دمجت هوليوود بالمغامرات الحقيقية حصة للخيالات التي تفرض نفسها، وهي خيالات تصنع من أولها إلى آخرها انطلاقاً من شائعات الغرام أو الطلاق، وتبعاً للضرورات الإعلانية. وهي لا تكف عن صنع حكايات الغرام الوهمية مع شركاء ذوي علاقة بمرحلة من المراحل. والاستديوهات غالباً ما تدفع فاتورة حفلة عشاء أو حفلة استقبال ذات علاقة «بحكاية حبّ مفبركة». «س. من البشر يخرج كثيراً مع ح.»، هذا ما يكتب عند ذاك، وهو أمر يترك الجميع في الانتظار، متأملين أو خائفين. وعلى هذا النحو مثلاً نسبت إلى تايرون باور، خلال موسم 1937 ـ 1938، أجمل حكايات الغرام مع لوريتا بونغ، وسونيا هيني، وجانيت غاينور، وسيمون سيمون، وآرلن ويلن، على التوالي. ومن الواضح أن الحبّ الذي يفبرك على هذا النحو يكون على صورة غرام السينما: مشاعر مولهة لكنها مطبوعة بقدر كبير من الروحانية. صحيح أن أسطورة النجوم لا تلغي الجنس.

لكنها دائماً ما تجعله مخبوءاً. والهمسات الهوليوودية توحي به حين تتحدث عن «الخطوبة» أو عن «جاذبية عنيفة».

لكن النجوم لا يمارسون الحبّ إلا في حركة سامية وحافلة بنقاوة الروح. النجمات بوصفهن كاهنات الحبّ، يسمون على الحبّ فيما يقمن بإنجازه. وهن لا يستطعن الغوص في المبتذل، أي في المسرات الخالية من النزعة الروحانية، وإلا لحظرت بيفرلي هيلز عليهن. أو على الأقل يكن مجبرات على الاختفاء. ولكن حتى في مثل هذه الحالة لا يستطعن الإفلات من عين مجلة **كونفدنشل** (Confidential) الراصدة، التي تسارع إلى عرض حياتهن السرية أمام أعين المراقبين والمنتهزين فرص المعرفة.

تتمتع النجمة بالكون كلّه. ولها في هذا العظمة الصوفية، التي تتمتع بها العاهرة المقدسة. ففي مناخ كلّ صالة مظلمة يتطهر جسدها ويضحى به. وشركاؤها هنا لا يهمون كثيراً: فالحبّ هو الذي يزورها. الحبّ هو الذي ينتظرها، والحبّ هو الذي يقود خطاها.

إن «مهرجانية» الغراميات الكبرى، والحياة الخاصة ـ العامة، ما هي إلا أساطير جماعية جرى في آن إعطاؤها سرها المقدس من قبل الجمهور، وفبركتها عن طريق نظام النجوم. ولكن لا بد لنا هنا من أن نقول مرة أخرى بأن النجمة نفسها تعيش هذه الحياة الأسطورية جزئياً.

في الواقع إن النجمة محددة ذاتياً عن طريق قرينها (بديلها) على الشاشة. هي ليست شيئاً طالما أن صورتها هي كلّ شيء. لكنها كلّ شيء لأنها هي أيضاً صورة ذاتها. والحال أن بسيكولوجية النجوم تتطلب تمعناً مسبقاً في بسيكولوجية القرين أو البديل.

إنها لحظة أولى من لحظات التطور الإنساني حيث يتلازم

القرين مع تجربة أساسية معاشة: فلدى القدماء كما لدى الأطفال تكون الرؤية الأولى، الوعي الأول للذات خارجاً عن الذات. و«الأنا» هو قبل أي شيء آخر، بديل، تكشف عنه ظلال وانعكاسات ومرايا. البديل يستيقظ حين ينام الجسد، وهو يتحرر ويصبح «روحاً» أو طيفاً حين لا يعود الجسد للاستيقاظ. إنه يبقى حياً بعد موت الجسد. والآلهة ينتزعون أنفسهم من مفهوم الموت لكي يصبحوا خالدين كباراً. والبديل هو في أصل فكرة الإله.

في المستوى الراهن لحضاراتنا، من الواضح أن قريننا قد ضمر وهزل. لكن اللغة تكشف لنا عن آثاره المتبقية. وصيغة «أنا، إنني» هي واحدة من تلك الآثار. فالقرين انطبع على جلدنا، صار «شخصيتنا»، صار ذلك الدور الذي ندعي لعبه دون هوادة على أنفسنا كما على الآخرين. كما أن هذه الازدواجية قد صارت جوانية: انها حوار مع روحنا، مع وعينا. على العكس من هذا يحدث للنجمة إذ ينبعث منها وينفصل عنها ويتجسد قرينها القديم: صورتها على الشاشة، صورتها الخاصة، الكلّية الحضور، البراقة والمشعة. وكما هو الحال مع معجبيها تجد النجمة نفسها مرتبطة بتلك الصورة التي تنطبع فوق شخصها الحقيقي: ومثل معجبيها نراها تسأل عما إذا كانت حقاً متشابهة مع بديلها على الشاشة. والنجمة، إذ يجردها قرينها من قيمتها، وتضحي طيفاً لطيفها، لا يمكنها أن تهرب من خوائها الخاص إلا عبر اللجوء إلى اللهو، ولا يمكنها أن تلهو إلا عبر محاكاة قرينها، أي عبر محاكاة حياتها في السينما. وثمة حاجة داخلية تدفعها إلى تسنم دورها كلّياً، إذن هناك حاجة داخلية تدفعها إلى عيش حياة الحبّ والمهرجانات. ويتوجب عليها أن تكون على مستوى بديلها. وعلى هذا النحو تمتد أسطورية الشاشة، خلف الشاشة، خارج الشاشة، وتغوص النجمة في جدلية القرين وعملية

إعادة توحيد الشخصية كما هو الأمر بالنسبة إلى الممثلة والكاتب والسياسي. إن كلّ ممثل ينحو إلى التشديد على لعبة الأنا والقرين لديه (يتخذ لنفسه اسماً مستعاراً)، لكنه في الوقت عينه يحاول تجاوز قرينه. وينتهي الأمر بالممثل أن يلعب دوره في الحياة، فيصبح ممثلاً فاشلاً. لكن النجم ليس ممثلاً فاشلاً، النجم لا يلعب دوراً خارجاً عنه، هو كالملوك يعيش دوره الخاص.

كمثل حال الكاتب يعجب النجم بنفسه، ويعبدها. لكن سنّ النضوج تأتي لتحسن وتطيب من شأن مجد الكاتب أو ممثل المسرح. إلا أن مجد النجم هشّ، عرضة دائمة للتهديد، وقصير العمر دائماً. وكما هو حال أبي الحسن في «ألف ليلة وليلة» نعلم أن ملكة «ربما ـ ذات ـ يوم» تخشى اليقظة دائماً.

إذن فالنجوم يغشون ويبالغون، ويؤلهون أنفسهم بصورة عفوية، وليس فقط من أجل «الدعاية لأنفسهم» كما قد يقول البعض بسطحية، وليس فقط من أجل التساوي مع بديلهم، وإنما أيضاً من أجل الإبقاء على الحياة القصيرة التي يعيشها ذلك البديل، بغية تجديد إيمانهم بأنفسهم. ودائماً من تزاوج الإيمان والشك تولد العواطف المولهة. ويصل الأمر بالنجمة إلى تغذية أسطورتها الخاصة لأن كلّ شيء يدفعها إلى الإيمان بها، وكلّ شيء يدفعها إلى الشك بها، في الوقت عينه(3).

ومما لا شك فيه أن هوليوود هي مدينة ذلك السحر حيث

(3) مأخوذة بأسطورتها الشخصية، تفرض النجمة هذه الأسطورة على الفيلم المستوحاة منه. تقبل أو ترفض أدواراً باسم الصورة الخاصة بها. ب. ريتشارد ويلم (P. Richard Wilm) لم يقبل يوماً أن يلعب دوراً في الأفلام إن لم يكن هو المنتصر في الحب. غابان، قبل 1939 كان يطلب أن يموت في آخر أفلامه.

تكون الحياة الأسطورية حقيقية، والحياة الحقيقية أسطورية. فحقول الفردوس هناك: مدينة خرافة، لكنها تعيش خرافتها، سفينة حلم لكنها راسية في مرفأ الحياة الحقيقية. إنها شانغريللا كاليفورنية، يسيل فيها إكسير الخلود.

الطقوس النجومية

إن النجمات، وقد حولن إلى بطلات وإلى إلهات، أصبحن أكثر من مجرد مواضيع للإعجاب. إنهن أيضاً مشروع عبادة، ومن حولهن تتشكّل براعم دين جديد.

وهذا الدين ينشر مؤمنيه في أرجاء العالم كلّه. وما من واحد ملحد أو كافر من بين الذين يرتادون الصالات المظلمة. ولكن وسط الجماهير السينمائية يمكننا أن نميز قبيلة المؤمنين من حاملي المباخر، المكرسين وقتهم للعبادة، كوكبة المتعصبين أو المعجبين (Fans).

ولنميز متعصبي السينما أولئك الذين لا تبدو لهم أية زاوية للتصوير غريبة، عن عبّاد النجوم. وهذه الفئة الثانية تشكّل جمهرة المعجبين المتعصبين الذين يمكن تقدير عددهم بـ 5 إلى 6 ٪ من سكان فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة أجمعين. وعبادة هؤلاء تغتذي أولاً من المطبوعات المتخصصة، ففي الوقت الذي لا تتوافر فيه مجلات مسرح ورقص وغناء مكرسة للممثلين وللراقصين وللمغنين، تجد مجلات سينما مخصصة أساساً للنجوم. وهذه المجلات، عبر تواصلها المنتظم والرسمي والحميم مع ملكوت

النجوم، تزوّد المؤمنين بكلّ العناصر التي تحيي فيهم الإيمان: صور، مقابلات، همسات وأخبار، وحكايات حياة تحكى كالروايات. . . إلخ.

وهناك قناة مباشرة، ومشخصنة، ومثيرة أكثر من المجلة، تستعير من المجلة أعمدتها: بريد النجوم، صحيح أن ممثلي المسرح والراقصين والمغنين يتلقون رسائل عديدة من معجبيهم، غير أن بريد النجوم يفوقها بكثير، كما أنه يختلف عنها في محتواه.

ويمكننا أن نقدر عدد الرسائل الموجهة إلى نجوم هوليوود بملايين الرسائل في العام. ونذكر أن أحد استديوهات هوليوود الكبرى تلقى، في العام 1939، ما بين خمسة عشر ألفاً وخمسة وأربعين ألف رسالة وبطاقة في الشهر، وهو رقم صغير مقارنة بأرقام السنوات الأخرى. وتقول مارغريت ثورب إن أي نجمة من نجوم الصف الأول تتلقى نحو ثلاثة آلاف رسالة أسبوعياً.

في فرنسا تكون العلاقات مباشرة بين النجوم ومعجبيهم. أما في الولايات المتحدة، فتدير الاستديوهات مباشرة «دوائر بريد المعجبين»، وهي مؤسسات رصد حقيقية تعتبر عدد الرسائل التي يتلقاها فنان ما بارومتراً صحيحاً لقياس موقف الرأي العام إزاءه. وهذا البارومتر يسمح لنا بأن نتعرّف على الضغوطات الغيبية الكبرى التي تقيم أود نظام النجوم.

ونوادي النجوم هي المعابد التي تمارس فيها طقوس العبادات الخاصة. والوثن يأتي إلى النادي بانتظام ليسبغ عليه قدسيته. وهناك يكشف عن سمات جديدة من سمات حياته الخاصة ـ العامة، ومن سمات نشاطاته السينمائية. ويجيب على الأسئلة التي ترفع إليه. ويغني ويرقص، أو ينظم جولات جماعية. وجان ماريه، على سبيل المثال،

اعتاد أن ينزه معجباته في مركب كبير. أما مداخيل النادي، فكما حال مداخيل الكنائس، تذهب جزئياً إلى الأعمال الخيرية وجزئياً تنفق لنشر ذلك الإيمان. ونتذكر هنا كيف انتشر تمثال صغير من البرونز للويس ماريانو، بين المعجبين. إن لكلّ نجم عبادته الخاصة. وهناك نواد مفتوحة ديمقراطياً لكلّ من يشاء الحضور من المعجبين، ونواد أخرى ذات طابع سحري، ونذكر أن دخول نادي دينا داربن كان وقفاً على نخبة. وللانضمام إلى ذلك النادي كان يتوجب على المرء:

ـ أن يكون قد شاهد كلّ فيلم لدينا داربن مرتين على الأقل.

ـ أن يقدم لدى تقديم طلب الانتساب مجموعة كبرى من الوثائق حول النجمة.

ـ وأن يشترك في المجلة المسماة «دينا جورنال».

«ونادي جوان كراوفورد» كان أحد النوادي الأكثر تنظيماً، وكلّ عضو فيه يتلقى الرسالة التالية «Margaret Thorp», *America at the Movies*, pp. 67-68),

«أيها الكاتب العزيز.

«نشكرك شكراً جزيلاً على اهتمامك بحركتنا. ويسعدنا أن نبلغك المعلومات التي تطلبها آملين أن تكون مفيدة لك.

«لقد أسس «نادي جوان كراوفورد» رسمياً في أيلول/ سبتمبر 1931، وصار منذ ذلك الحين أحد النوادي الأكثر أهمية والأكثر نشاطاً. ونحن نعد بين أعضائنا أشخاصاً في أميركا وأيضاً في إنجلترا وفي إيرلندا وأستراليا واسكوتلاندا وأميركا الجنوبية وحتى في جاوا.

«إن الآنسة جوان كراوفورد تهتم اهتماماً كبيراً بنشاطاتنا. وهي لا تكتفي بأن ترسل شخصياً صورها مهداة منها إلى كلّ أعضائنا الجدد

عند ظهور مجلة نادينا، بل هي تجيب على كلّ الأسئلة التي تريدون طرحها عليها في زاوية مجلتنا المنتظمة التي تحمل اسم «علبة الأسئلة الموجهة إلى جوان».

«إننا فخورون جداً بمجلتنا التي تنشر مقالات عديدة ومهمة حول الآنسة كراوفورد، وحول أعضاء الشرف في نادينا: أخبار النادي، أخبار الفن، وآخر أخبار هوليوود ونيويورك ولندن، مراكز الاستعراض العالمية. ولمجلتنا هيئة تحرير تتألف من أعضاء في نادينا، وبودّ ندعو من يشاء إلى تزويدنا بمقالاته. ومن بين المتعاونين معنا هناك جيري آشر وكاترين ألبيرت، وهما من أفضل أصدقاء الآنسة كراوفورد، وهما كاتبان محترفان قادران على الكلام عنها.

«وعضويتكم في النادي تعطيكم الحق في صورة ممهورة بإمضاء الآنسة كراوفورد، وبطاقة عضوية، ولائحة بأسماء الأعضاء، وستة أعداد من نشرة «كراوفورد تيوز»، التي تصدر مرة كلّ شهرين، كما تعطيكم الحق في كلّ الامتيازات التي يوفرها النادي. أما رسم الاشتراك فيرتفع إلى خمسين سنتاً لأميركا، وخمسة وسبعين سنتاً للخارج. (أو ثلاثة شلنات) تدفع على شكل كوبونات دولية.

«نأمل في أن نراكم قريباً بيننا. ودمتم للمخلصة ماريان ل. دومر رئيسة النادي».

تحت أقدام كلّ نجمة يُبنى فوراً صرح، هو عبارة عن ناد. وبعض تلك النوادي تتوسع لتصبح كاتدرائيات، مثل نادي لويس ماريانو الذي جمع مدّة نحو عشرين ألف عضو. وفي الولايات المتحدة تعمد كلّ «كنيسة» إلى تنظيم رحلات حجّ منتظمة إلى هوليوود.

أما المهرجانات فإنها أعياد ربانية ينزل فيها النجم للمساهمة

شخصياً بحفل انتصاره. والحمى عندئذ تتحول إلى هياج، والعبادة إلى هذيان.

مجلات، صور، بريد النجوم، نوادٍ، حج، احتفالات، مهرجانات، كلّها مؤسسات أساسية لعبادة النجوم. والآن صار لزاماً علينا أن ندرس تلك العبادة عينها.

إن الحبّ الذي يكنه المعجب لا يمكنه أن يكون تملكياً، لا بالمعنى السوسيولوجي، ولا بالمعنى الجسدي للكلمة. فالنجمة تفلت من التملك الخاص. الغرام بالنجمة غرام لا غيرة فيه ولا حسد، غرام يمكن اقتسامه، حسه الجنسي ضئيل، أي أنه حبّ عابد لمعبوده. والعبادة تترتب عليها علاقة دودة الأرض بنجمة السماء. صحيح أن علاقة دودة الأرض/ نجمة السماء تتوطد في الحبّ الحقيقي بين كائنين، ولكن في تبادل كلّي فيما بينهما. فالعابد يريد المعبود أن يكون بدوره عابداً. ودودة الأرض تريد لنفسها أن تكون نجمة سماء بدورها.

أما المعجب فإنه يرضى، وبكل بساطة أن يكون دودة أرض. يريد أن يكون محبوباً، ولكن في الذل. وهذا التفاوت هو الذي يميز الحبّ الديني، العبادة التي لا تكون متبادلة وإنما خاضعة للثواب.

والرسائل المرسلة إلى النجوم تعبر عن هذه العبادة، فيما تغذيها المجلات والصور، أما النوادي فتسبغ عليها طابع المؤسسة.

وكلّ الرسائل تحمل العبارات نفسها: «أنت نجمتي المفضلة. . . لقد شاهدت فيلمك الأخير ستّ وسبع وثماني مرات». ويؤكد أحد المعجبين أنه قد شاهد فيلماً واحداً مائة وثلاثين مرة. والرسائل كلّها مديح وإعجاب وانتشاء وفعل إيمان.

ونذكر هنا تحقيقاً أجراه ج. ب. ماير، جمع بين متفرجي

ومتفرجات السينما البريطانية، الذين أبداً لم يتم اختبارهم من بين المتعصبين للنجوم، سلسلة من الشهادات اختلطت فيها لغة الحبّ (أنا أعشق . . .) بلغة العبادة (معبودي هو ..)، وقد يكون من المفيد أن تورد بعض تلك الشهادات (J. P. Mayer, *British Cinemas and their Audiences*):

* العمر: إحدى وعشرون سنة، أنثى، طابعة على الآلة الكاتبة، إنجليزية:

«حين كنت في السابعة عشرة من عمري كانت حكايات الغرام تثير عواطفي. كان تايرون باور معبودي، وكنت أرى أفلامه أربع وخمس مرات. وأعتقد أنني كنت سأوله به غراماً، إلى درجة أنني صمخت آذان شقيقتي وأصدقائي، فنفروا مني. كنت أحبّ تمثيله، وأسلوبه في المنازلة، وشجاعته وجرأته. وحين كان يعانق شريكته الرئيسية كانت رجفة غريبة تتملكني من أخمص قدمي حتى فؤادي. أحياناً في أحلامي التي كانت تبدو لي حقيقية، كنت أراه وهو يعانقني. قد يبدو هذا الأمر سخيفاً لكن هذا ما شعرت به بالفعل. إن تايرون باور هو نموذج الفارس الذي لشخصيته علاقة بتكوينه الجسدي. لقد شاهدت كلّ أفلامه قبل أن ينخرط في المعارك البحرية. إنني أحس بفقدان شيء من جراء عدم رؤيته على الشاشة، وآمل أن أعود لرؤيته عما قريب. صحيح إنني أحسد امرأته الجميلة آنابيلا، لكني أحبّها لأنها ممثلة جميلة وجيدة». («المصدر نفسه»).

* العمر: إثنتان وعشرون سنة، أنثى، مستخدمة، إنجليزية:

«في نحو العاشرة من عمري وقعت في غرام جان كيبورا الذي شاهدته في فيلم **حدثني الليلة**. لم يكن حبّاً، قد تقولون، ربما، لكن قلبي كان يخفق حقاً. يومها أكد لي البالغون أنها أمور عابرة

تحدث. ولكن لا. فطوال سنوات مراهقتي رافقني الوقوع في غرام النجوم. وفي كلّ مرة كنت أعاني معاناة شديدة. كنت أرغب في أن يحبّوني وأن أحبّهم. وأحياناً كان ذلك الشعور يستحوذ علي أياماً، وأحياناً أسابيع وأشهراً. وكنت كمن يبعث إلى الحياة في كلّ مرة أراهم فيها. ولا أحد بإمكانه أن يدرك إلى أية درجة كنت أشعر أني بائسة، ومع هذا حين أفكر في الأمر الآن أدرك حقيقته بالنسبة لي، إلى درجة أنه لم يكن في وسعي أن أتخيل سعادة أكثر كمالاً من سعادتي وأنا أحلم بأني ذات يوم سألتقي أولئك الناس. وأعتقد أن هذا كلّه قد غير من رؤيتي للحبّ. بحيث أن اهتمام عاشقي بي كان يغيظني. كنت أحتقر كلّ مواعيدي الصغيرة، وأرى في عروض عاشقي لي ألعاب أولاد لا خبرة تدعمها.

«. . . والآن حدث لي أن قطعت عدة صداقات ساحرة بسبب حنيني إلى شيء مختلف: شيء يرتكز إلى أول فكرة لي عن الحبّ». (المصدر نفسه).

* العمر: إثنتان وعشرون سنة، أنثى، طالبة طب، إنجليزية:

«كانت دينا داربن أول معبودة لي والمعبودة الوحيدة. كنت أجمع صورها، ومقتطفات الصحف التي تتحدث عنها، وكنت أمضي ساعات في تصفيف الصور والمقتطفات في الألبوم، وكان من شأني أن أنفق كلّ مصروفي لشراء كتاب باهظ الثمن قد لا يكون فيه سوى صورة واحدة لها. كنت أعبدها وأثّر إعجابي بها على حياتي، فأريد أن أشبهها قدر الإمكان سواء عن طريق ملابسي أو عن طريق تصرفاتي. وحين كان علي أن أشتري ثوباً جديداً كنت أفتش في صور دينا داربن عن شيء قد يعجبني. كنت أسرح شعري على طريقتها، وكنت دائماً أشعر بالحيرة وأنا أتساءل عما كان يمكن أن تفعله لو كانت مكاني. وأتصرف مثلها. كان أثرها عليّ أكبر من أثر كلّ الكتب.

وكنت أذهب لمشاهدة كلّ أفلامها. وأذكر أنهم كانوا يعرضون فيلمها «ثلاث فتيات حاذقات»، في مدينة تبعد ستة عشر كلم عن مدينتي. وإذ حصلت في نهاية الأمر على إذن بالذهاب، صار بوسعي أن أهرع لمشاهدة «ديناتي» كما كنت أسميها. كنت أشتري كلّ أسطواناتها وأشغلها.. حتى تفسد». (المصدر نفسه).

* العمر: عشرون سنة، أنثى، حائكة قبعات، إنجليزية:

«لقد وقعت في غرام معبودي، كان قادماً جديداً: جين كيلي. وقعت في غرامه حين شاهدته في فيلم «أنا وحفلتي»، الذي شاهدته أربع مرات، وبإمكاني أن أشاهده أكثر وأكثر. فلقد شاهدت «فتاة الغلاف» خمس مرات. عندي صورة لجين كيلي وصلتني مباشرة من مترو غولدوين ماير. لقد وقعت في غرام جين خلال مشهد الحبّ مع جودي غارلاند، في الفيلم الذي ذكرته. ففي ذلك المشهد هناك قبلة طويلة تشد فيها جودي غارلاند على قبضتيها إلى درجة أن زنديها صارا أبيضين وأنا لن أنسى هذا المشهد طول عمري». (المصدر نفسه).

* العمر: ثماني عشرة سنة، أنثى، إنجليزية:

«ممثلي المفضل في هذه اللحظة هو بنغ كروسبي ... أفكر فيه باستمرار، وأسأل عما قد تكون عليه ردود فعله إزاء بعض الحوادث. وأحاول أن أتصور ما الذي يقوم به خلال ساعات النهار. وأتخيل أفلاماً له، وأفكاراً لبرامج. وأتساءل كيف هي زوجته وأولاده. وآمل أن أتمكن من الالتقاء به قبل أن يصبح عجوزاً.

إنني أصغي لما يقول الناس عنه، وأقرأ كلّ الأخبار والمقالات التي تتحدث عنه. وأتفحص الصحف لأعرف متى تنقل حفلاته على الإذاعة. وأدبّر أموري لكي أتمكن من الاستماع إليه حين يمر له

برنامجان على موجتين مختلفتين. ثم أمضي وقتي قافزة من برنامج إلى آخر خشية أن تفوتني لحظة من أدائه. وأظل على الدوام على علم بكلّ إعلاناته، وأدوّن كلّ ما يقوله. إنني أفضل أن أستمع إلى بنغ وهو يغني أغنية تافهة، من أن أستمع إلى غيره وهو يغني أغنية عظيمة. أغنية فاشلة لكروسبي تعجبني أكثر من أية أغنية ناجحة لأي مغن آخر. وإنني أحبّ صوته وهو يتكلّم.

عندما أقرأ بأن كروسبي لا يستقبل الصحافيين استقبالاً حسناً، أسارع إلى الدفاع عنه. يقول البعض إنه كسول، لكنه يعجبني، ويعجبني إصراره على أن يكون في المقدمة. وتماماً كما أن فرانك سيناترا يجعل المراهقين متعصبين له، يمارس علي بنغ ذلك التأثير نفسه (وإن كان بشكل أهدأ). صحيح أنني لا أجن حين أستمع اليه، لكني أشعر بنفسي غارقة معه كلّياً. صوته يجعلني سعيدة إلى درجة أنني أبتسم وتخامرني رغبة في أن أضحك بصوت مرتفع. حين أرى بنغ على الشاشة يخفق قلبي، وأتمنى أن يحبّه الناس كلّهم.

هل هو الحبّ؟ لست أدري. فعلى الرغم من كلّ انجذابي له، لم يسبق لي أبداً أن كتبت إليه أو طلبت منه توقيعه، أو جمعت قصاصات الصحف التي تتحدث عنه وذلك لأنني كسولة جداً. قبل بنغ كنت أفضل ميكي روني. فهل بسبب بنغ وأدواره كففت عن تفضيل روني؟ لست أدري. ولكن بالتأكيد إن الأمر لم يكن بسبب زيجاته العديدة، فحياة النجوم الخاصة لا تغير من موهبتهم» (المصدر نفسه).

وإلى هذه الشهادات التي يوردها ج. ب. ماير في كتابه: *British Cinemas and their Audiences* (وهو كتاب يتألف بأكمله من مثل هذه الشهادات)، أضيف، فيما يلي، مقطعاً من رسالة تنتمي إلى

عبادة جيمس دين، كانت قد أرسلت لي على أثر نشر مجلة **إيفرغرين** الأميركية للنص الذي كتبته حول جيمس دين.

وست توليدو، 8 أيلول/ سبتمبر 1958.

«عزيزي أ. م.

بما أنني معجبة ومشدودة لجيمس دين. حصلت على نسخة من مجلة **إيفرغرين** (*Evergreen Review*) (التي كان قد حدثني عنها كثيرون من معجبي جيمس دين الآخرين)، وفيها مقالتك والصورة الجميلة لحبيبنا جيمس دين على الغلاف. وإنه لتكريم بالغ الجمال لنجمنا الكبير، يأتي يوم الذكرى الثالثة لليوم الذي قال لنا فيه جيمس وداعاً.

كنّتي وأنا كنا قد تابعنا عمل جيمي الفني، منذ ظهوره الأول على التلفزيون حتى رحيله إلى هوليوود حيث كهرب جماهير العالم كلّه، وحتى ذلك اليوم المفجع في أيلول/ سبتمبر حين شعرت كما لو أني قد فقدت صديقاً شخصياً. لقد توجهت ثلاث مرات إلى فرمونت بإنديانا، يومي 2 و3 آب/ أغسطس 1956، ويوم 10 شباط/ فبراير 1957، ذكرى جيمي هي في السابع من شباط/ فبراير، ثم يومي 29 و30 أيلول/ سبتمبر 1957 لأحيي ذكرى نجمنا الكبير. وفي كلّ مرة، كنت ألتقي بالعديد من معجبي جيمي، وقد توافدوا من مختلف الولايات إلى قبره المغطى بالزهور (وقبره لم يخل من الزهور في أية لحظة)، كما أنهم أتوا من عدد كبير من البلدان الأخرى غير الولايات المتحدة.

لقد شاهدت مرات عديدة أفلام جيمي الثلاثة التي لا تنسى، كذلك شاهدت فيلم **حكاية جيمس دين**. ولا جدوى من سؤالي كم مرة شاهدت هذه الأفلام، لأني واثقة أنك ستعتقدني أبالغ ولن

تصدقني. إنني عضوة في عدة نواد مخصصة لجيمس دين، وأحد هذه النوادي له صبغة عالمية، هو «نادي جيمس دين العالمي» في لندن، الذي يرأسه جيمي جيمس.

إننا كثيرون في هذا العالم، من كلّ الأعمار ومن كلّ الألوان والمعتقدات. لقد مس جيمس دين أناساً كثيرين في العالم بكامله. وهو ملأ بالفرح قلوباً، وألهم شباناً كثيرين بأن يسيروا قدماً، ويجعلوا من حياتهم شيئاً ما. وما من إنسان يقدر أن يحلّ مكانه، ما من إنسان يمكنه أن يكون محبوباً مثله. ترى من ينكر أن ذكراه هي قوة كبيرة دافعة نحو الخير؟ إن بوسعي أن أستمرّ في هذا إلى النهاية يا سيد موران، لكني أريد أن أختم كلامي بهذه القصيدة القصيرة:

نجمنا الذي يلمع

هناك نجم يلمع بقوة

يوزع بريقه على كلّ الأشياء

يلمع صبحاً وظهراً ومساء

إنه كوكب لا يهوى أبداً

ينام نوم الملائكة

وما من أحد يمكنه أن يحل مكانه

من أصغر أمير في أمرائنا

حتى ذلك الوجه العذب والمقدس.

لقد أحل الله نعماه على جيمس دين

وسمح لنا أن نراه على الشاشة.

عند ذلك تقاسمناه جميعاً.

ومن هنا إلى الأبد سيعيش في قلوبنا».

إن كلّ أشكال الحبّ، من أبسطها إلى أكثرها ارتباكاً، كلّ درجات الحبّ موجودة في هذه الشهادات. والآن لنتفحص شهادات حبّ أخرى.

الحبّ بوصفه هبة الذات، تواكبه هبات أخرى ملموسة ترمز إليه وتكرسه، وهناك عدة أنواع من الهبات بدءاً بالهدية «العمانية»، التي هي نوع من الإنفاق المعنوي الذي يكمل الهدية التعويضية، حتى الهبة الدينية، التي هي حركة شفقة متواضعة تأمل أن تحصل لصاحبها في المقابل على خير وعناية (ونادراً ما تكون الهدية مجانية)، لكنها تريد، قبل أي شيء آخر، أن تسرّ قلب المعبود. زهور، تذكارات، تماثيل صغيرة، حاملات مفاتيح، حاملات شموع، حيوانات، دمى... إلخ. كلّها هبات تتراكم عند أقدام النجوم.

في كلّ صباح كان لويس ماريانو يوجه الشكر قائلاً:

«شكراً لكلّ صديقاتي وأصدقائي على زهورهم وهداياهم وأمنياتهم لي لمناسبة عيد ميلادي» (*Cinémonde*, 27/4/1954).

«ألف شكر على الكنزة الجميلة الزرقاء التي بعثتم بها إلي قبل سفري. صحيح أنها لم تفدني في المكسيك، لكني في كندا ارتديتها بسرور، لأنها دافئة دافئة. مرة أخرى، لك كلّ تحياتي ودي يا أوديت، وإلى اللقاء قريباً». (المصدر نفسه، 23/ 4/ 1954).

«شكراً لفيوليت بسبب علبة التبغ الطريفة التي تذكرني برحلتي إلى بلاد المناجم. وشكراً لهديتك الطريفة والمفيدة معاً يا عزيزتي ليزا من بروكسل. وشكراً، ولو مع كثير من التأخير، على البطاقات

أوديت من نانت . . . وشكراً أيضاً يامونيك. على الهبة التي قدمتها لأصدقائنا في سانت فارجو». (المصدر نفسه، 27/ 10/ 1955).

«مارسيلا لقد تلقيت الكتابين الضخمين اللذين بعثت بهما إليّ حول تاريخ الفن. وأشكرك عليهما شكراً جزيلاً. ولكن لكي أكون صريحاً أخبرك أنني كنت قد اشتريتهما لتوي. فهل تعتقدين أن بإمكانك استبدالهما من مكتبتك؟ هذا إذا كنت تعرفينه معرفة جيدة! . . .» (المصدر نفسه، 20/ 1/ 1954).

«ماري أنطوانيت ـ أمي وماريا لويزا تشكرانك على هداياك، تماماً كما أشكرك أنا».

«جوانيتا دي آلايا ـ أهنئك على صورك الجميلة برداء الاستحمام وبثياب الغجر، كما أهنئك على القبعة المكسيكية، وعلى قطتيك فيغارو وتشي تي، وعلى دخولك مزرعتي في السار بمظهرك الساحر، كلّ تهاني لنجاحك».

«أولاً شكراً على البطاقات الجميلة التي أرسلتها أديث بوجير من مولهاوس. وأشكر لويز الجميلة على بطاقاتها التي فيها صور نوتردام والجرس، وكذلك على دمى المجموعة الساحرة، أتمنى صحة جيدة لبولا وودي للاثنتين معاً. شكراً على هذا الكلب الجميل، وعيد سعيد يا بولا. إن قطّ راشيل إيغليزياس الصغير حلو للغاية».

«مارتا ـ شكراً لتمثال المادونا الذي بعثت به إلي، كما أشكرك على صورتك الجميلة».

«جنفياف من بوردو أشكرك على صورة القديس أنطوان من بادوفا».

«شكراً للورود الجميلة».

«شكراً على الورود الرائعة التي تنتظرني في فينرينه».

«شكراً لباقة الورود الرمزية وللود الذي يصحبها».

«شكراً لعلاقة المفاتيح ولإحساسك بتلك الرغبة التي يثيرها لديك شاربي» (المصدر نفسه، 24/ 12/ 1954).

هدايا مرسلة برسم جسد النجم. (حاملات شموع، أغذية) هدايا رمزية أو طقوسية (علاقات مفاتيح، دمى... إلخ). إنها جميعاً تحيلنا هنا إلى الهدايا الطبيعية، وإلى القرابين الرمزية، التي تختلط عند قدم المذابح فيما يتعالى دخان البخور والمديح. بل ويمكننا أن نرى هنا بدايات تضحية بشرية، كما هي الحال عند ذلك المراهق الذي أرسل إلى نورما شيرر قطعاً من جلده اقتطعها من جسده.

وكما في كلّ عبادة، يحبّ المؤمن أن يصغي اليه إلهه، وأن يستجيب له. وغالباً ما يحمل البريد إلى النجوم اعترافات عديدة بأسرار عاطفية وعائلية ومهنية. وهناك مراسلون يستأنفون، كلّ أسبوع، اعترافاً كانوا قد قطعوه مسلمين بهذا حياتهم، قطعاً أسبوعية، واضيعين إياها في عناية نجمهم المفضل.

في المقابل ينبغي على النجم أن يرسل عزاء أو نصيحة بل عوناً أو حماية، والبعض يطلبون من ممثلين، رأوهم كرماء على الشاشة، عملاً أو مالاً أو ثياباً مستعملة.

وفي مثل هذا الموقف يتطابق النجم مع صورته على الشاشة ويتجاوزها: وهو إذ يدمج في ذاته فضائل أبطال الفيلم الأخلاقية، يصبح مشابهاً للقديسين ذوي الألقاب، وللملائكة الحارسين. «جوان كراوفورد هي فألي الحسن، أشعرها بالقرب مني كإلهة تساعدني، في

خيبتي». (رسالة من صبية يذكرها كرت ريس، في كتابه: .(*Hollywood inconnu*, p. 105)

كذلك يستشار النجم فيما يتعلّق بكلّ المشكلاّت، سواء أكانت عادية أم استثنائية، وأجوبته هي التي تقود خطى المؤمنين على دروب الحياة الشائكة. فبريد لويس ماريانو يكشف لنا عن مرشد روحي يعرف كيف يربط النصيحة الملموسة، الصحية أو الغذائية، بالموقف الأخلاقي أو البعد الميتافيزيقي:

«سيلو: لو كان بإمكاني، دون أن أعلم، أن أخفف من تعبك، لشعرت بالسعادة. لكني أحبّ لو تعقلين بعض الشيء وتخففي من ذلك الشعور المغالي في عنفه، وألا تشعري نحوي إلا بتلك الصداقة الأخوية التي استشعرها إزاءك. تشجعي وفتشي جيداً... السعادة موجودة في كلّ مكان، وتنتظر موعدها مع كلّ واحد منّا.. في كلّ ساعة من ساعات يومنا. هذه السعادة لن تعثري عليها لا في الصور ولا في الأوهام» (*Cinémonde*, 17/12/1954).

«أندريه لوردريغ: الطريقة الوحيدة لتصبح مغنياً جيداً، هي أن تشتغل كثيراً وبتوجيه من أساتذة جيدين» (المصدر نفسه ـ 21 / 12/ 1954).

«السيدة نغوين دين ـ توي: لست أدري بما يمكنني أن أنصحك: أنت وزوجك تقرّران ما إذا كان عليكما أن تعودا إلى الهند الصينية. أما فيما يتعلق بدروس الموسيقى، فمن الأفضل دائماً للأطفال أن يحتكوا بالموسيقى باكراً، لأنها تحمل لهم سروراً وعزاءً حتى لو لم تفدهم مهنياً» (المصدر نفسه، 11/ 2/ 1955).

«وأنا واثق أن بإمكانك أن تكتب قصصاً، وقصصاً قصيرة، أما الروايات فيمكن كتابتها لاحقاً. على أي حال ها أنا في انتظار عملك

الأول، أكتب دائماً» (المصدر نفسه، 3/ 12/ 1954).

«ليليان تروارن ـ تقولين يا أختي الصغيرة أن مهنة الممثل صعبة، ومع هذا لا تيأسي، فخلال بضع سنوات، سنتحدث في الأمر جدياً». (المصدر نفسه، 3/ 12/ 1954).

«أندريه دونالد ـ أنت أيضاً تريد أن تمثل في السينما... تابع لفترة بريد النجوم، ثم أقفز نحو أبواب الاستديوهات.. وسترى. ما من أمر أسهل من هذا، فبكثير من الإرادة وقليل من الموهبة ستصل إلى رغبتك بالتأكيد. تابع أولاً دروساً في الفن الدرامي، ودروساً في الإملاء، إنه أمر ضروري» (المصدر نفسه، 18/ 3/ 1955).

وللمناسبة يبث النجم بعض الأفكار حول الطبيعة الإنسانية:

«ليس لدي ما أفضله، فبالنسبة لي على المرأة أن تكون حساسة، حسناء من دون استبداد في الحسن، بسيطة، تحبّ الأطفال والمطبخ، وخاصة أن تكون نقية ... لكي لا نقول نظيفة .. تماماً كما تشيرين» (لويس ماريانو، المصدر نفسه، 10/ 5/ 1955).

«لم لا تختارين مهنة أقل خطراً؟ صدقيني أن المرأة تحتاج إلى شيء من الأنوثة. صحيح أن الرجال يطربون لمرأى النساء القويات، لكنهم عموماً يتزوجون نساء طفلات» (المصدر نفسه).

«وأختم رسالتي موصياً إياك بعدم الخلط بين الصراحة والتهذيب» (المصدر نفسه، 6/ 4/ 1955).

«على الإنسان أن يعيش على وتيرة زمنه» (المصدر نفسه).

«لم علينا ألا نخلط بين الرسم والعبقرية العفوية؟ لا شك في أنه، بعد سنتين من المدرسة والدراسة، عليك أن تدافع عن نفسك

كالآخرين عن طريق مهنة جيدة. التصوير يتطلب أحياناً موهبة.. أما الرسم فيتطلب حرفة وصبراً وذوقاً» (المصدر نفسه، 11/ 2/ 1955).

«أجل نحتاج في الحياة إلى إرادة، وهي ما يطلق عليها بعض الضعفاء اسم عناد. أما بالنسبة إلى نظامك الغذائي، فإذا كنت لا تأكلين سوى غذاء صحي، معدّ بشكل جيد، لن يكون لديك ما تخشينه» (المصدر نفسه، 24/ 12/ 1954).

والنجم يعرف أسرار العزاء الكبرى:

«جوزيت من مارسيليا: يا ابنة بلد الشمس الجميل العزيزة، لا تكوني حزينة! لا شك في أن هناك أيضاً بعض النسخ ... من كتبي. فاكتبي لي، وبامكاني أن أجيبك حول هذا الموضوع، وطبيعي أن أهديك الكتب، حالياً الأمر أسهل لأنني في باريس، وعلى الرغم من انشغالي سأؤمن لك بعض الدقائق. فهل أنت مسرورة؟» (لويس ماريانو، المصدر نفسه، 8/ 12/ 1955).

والنصيحة الكبرى: النجم ينصح عابديه بعدم الإفراط في عبادته:

«باريس ـ مدريد: ولم لا تقيموا نصباً من المرمر أو من الذهب لشخصي تشيدونه في ساحة الكونكورد؟ هيا، لا يخيبن أملكم، لكن أصدقائي وصديقاتي في النادي لديهم مشاريع أفضل من جمع المال لصنع تمثال لي. جدوا فكرة أخرى ولا تحقدوا علي». (لويس ماريانو، االمصدر نفسه، 25/ 3/ 1955).

«انظري حولك وفكري، أخرجي وعيشي فهذا الشعار ليس شعاري. لا تفعلي شأن بعض الفتيات: أي لا تنظري إلى كلّ الصبيان إما باشمئزاز وإما بحبّ. ففي اليوم الذي ستصبحين فيه عاشقة، سوف لن تدركي الأمر إلا بفعل ذي العينين العذبتين، رفيقك في

المكتب البعيد البعيد عن أفكارك؟ صدقيني الحبّ السريع لا يدوم طويلاً. والحياة طويلة بلحظاتها» (المصدر نفسه، 18/ 2/ 1955).

«دمعة في القلب ـ (يا له من أمر حزين) **1** ـ لم لا؟ **2** ـ نعم يقال إنّ الله يجعل الذين يحبّهم يعانون، إذن لك في هذا عزاء، فسيثيبك الله على التجارب التي تمرين بها، علماً أنني أعتقد أن هذه التجارب وهمية. وأنت ستفهمين فيما بعد أن المعاناة الحقيقية هي غير تلك الكآبة التي تشعرين بها لأنك تخصصين لها وقتاً طويلاً. . . إفعلي أي شيء كان: اشتغلي، مارسي الرياضة، قومي بأعمال خيرية، وكفّي عن التفكير بذلك الحلم الذي لن يتحقق» (المصدر نفسه، 11/ 9/ 1953).

وعلى التصريحات الملتهبة، يجيب لويس ماريانو إجابة الأخ الكبير:

«دون أحقاد، وإليك قبلة من أخيك الكبير الجديد» (المصدر نفسه، 6/ 4/ 1955).

«اكتبي لي أيضاً وأيضاً، وها أنذا أقبلك قبلة أخ كبير، وأنا لا شك أخ كبير. وإلى اللقاء قريباً»، (المصدر نفسه، 18/ 2/ 1955).

غير أن هذا الإخلاص الودي يزيد من سمعة النجم الأسطورية: من جراء تجرده النبيل وصداقته الأخوية وبساطته، وكلّها أمور تأتي لتشهد على نزعته الإنسانية العميقة وعلى روحه الكبيرة.

فالتواضع يأتي دائماً ليساهم في أسطورة العظمة.

إذن فالنجم هو كالسيد المقدس الذي يكرس له المؤمن نفسه، لكن عليه هو أيضاً، وإلى حد ما، أن يكرس نفسه للمؤمن. بل وأكثر من هذا، إن المؤمن دائماً يريد أن يستهلك إلهه. فمنذ وجبات

أكل لحوم البشر حيث يؤكل الجدود، والوجبات الطوطمية حيث يؤكل حيوان مقدس، حتى حفلات القرابين والأضاحي الدينية، من الواضح أن كلّ إله إنما صنع لكي يؤكل، أي لكي يحتوى، أي لكي يتم تمثله. والتمثل الأول يتم عن طريق التعرف. فالمعجب يريد أن يعرف كلّ شيء، أي أن يمتلك كلّ شي، أي أن يمسك ويلتهم ذهنياً صورة المعبود الكلّية. والتعرف هنا إن هو إلا وسيلة للتملك السحري. فهو لا ينحى إلى تشكيل معرفة بالنجم تحليلية أو تركيبية، بل إلى التقاط الأخبار والأصداء والأسرار المكشوفة في عملية التهام نهمة.

ومن هنا كانت تلك الكمية الضخمة من الأخبار الهوليوودية أو غير الهوليوودية. وتلك الأخبار ليست منتوجات ثانوية الأهمية، بل هي الحليب المغذي لنظام النجوم. وصحفيو السينما يهتمون بالنجوم أكثر من اهتمامهم بالأفلام، ويهتمون بأخبار النجوم أكثر من اهتمامهم بالنجوم. فهم ينقبون ويتحرون ويختطفون الخبر، وعند الحاجة يخترعونه. ومن الواضح أن وظيفة الأخبار والهمسات لا تقتصر على تحويل الحياة الحقيقية إلى أسطورة، والأسطورة إلى واقع، بل عليها أن تكشف الستر عن كلّ شيء، وتعرضه أمام فضول لا يرتوي.

عناية بالجمال، تبرّج، أدوات تجميل، والأذواق الغذائية والجمالية، والتنقلات، والأثاث، والحيوانات، كلّها كمعلومات دقيقة وحميمة تشكّل المادة الأولية للأخبار. وعلى هذا النحو نجد أنفسنا أمام مقالات من هذا القبيل:

ـ «لماذا أحبّ البطاطا المقلية؟» بقلم جنجر روجرز. «يجب إرغام الزوج على حلاقة ذقنه»، بقلم هيدي لامار.

وحين يعبث لويس ماريانو بصلعته، لا يكون في الأمر سر: «لقد قصصت شعري حتى أقويه» (*Cinémonde*, 11/2/1955).

«لا، أنا لا أستعمل أي ملمع للشعر، لكني أهتم بشعري بانتظام، ومؤخراً قصصت شعري قصيراً، لكي أقويه» (المصدر نفسه، 24 ـ 12 ـ 1954).

أما ما يفضله على المستوى الجمالي فيكشفه لنا كالتالي:

«أحبّ كلّ ألوان الشعر ... وفتيات الريف سليمات وجميلات» (المصدر نفسه، 3/ 12/ 1954).

«قراءاتي المفضلة... حالياً عدت لأقرأ بلذة أعمال جوليان غرين، وجان جيونو، ومونترلان.. وذلك ما أن أجد دقيقة فراغ في قطار أو مركب أو في طائرة» (المصدر نفسه، 3/ 12/ 1954).

إن كلّ معلومة تهمس سراً صغيراً تسمح للقارئ بأن يمتلك جزءاً من حميمية النجم، فيدمجه في ذاته عبر تبنيه لتسريحة النجم أو لزينته وتبرجه، وعبر تمثله للمادة التي يمكن تمثلها أكثر من غيرها، غذاء النجم. ومن هنا، في المقابلات والأخبار، أهمية تلك التفاصيل التي قد يعتبرها من هم خارج دائرة المعجبين تفاصيل جديرة بالاحتقار.

إن عبادة النجوم، ككلّ عبادة عفوية وساذجة، ولو مخدومة بشكل جيد من قبل أولئك الذين يستفيدون منها، تزدهر في نوع من التقديس الأعمى، حيث يشاء الحبّ العاجز أن يتخذ لنفسه موقعاً على جزء أو رمز من الكائن المحبوب، في غياب وجوده الحقيقي.

إن الصدى الصحافي يستجيب لحاجة إلى المعرفة التقديسية:

وزن النجم، طبقه المفضل، صنف لباسه الداخلي، دورة صدر النجمة، وكلّها ميزات تحمل حضور النجم لأنها تحمل دقة الواقع وموضوعيته، في غياب الواقع نفسه. والحاجة نفسها تتركز بشكل ملموس على الصور، كحضور طوطمي عالمي ينتمي إلى القرن العشرين. فالصورة هي أفضل بديل عن الحضور الواقعي: إنها الأنا الآخر الدائم، حضور صغير في الجيب أو في الشقة، حضور مشع، أو اسمي، بامكاننا أن نتأمله ونعبده. وهكذا مثلاً نجد أن 90٪ من رسائل المعجبين تشدّد على الحصول على صورة. أما التجارات الصغيرة، التي تتحلّق حول العبادة، فهي فعلاً تجارة بالصور. فالصور تجمع وتتراكم ويتمّ تبادلها. والصور تحفظ وينظر إليها. ما الذي لا يقوله المعجبون للصور؟ وما الذي لا تقوله لهم الصور؟ والتوقيع يأتي ليتمم الصورة بطابع شخصي مباشر وملموس. لذلك نجد أنّ 90٪ من الرسائل تطالب كذلك بتوقيعات، أو بالأحرى بصورة ممهورة بكلمة موقعة يعبر فيها النجم عن اهتمامه. «مع محبّتي»، «مع تعاطفي»، «مع صداقتي القلبية».

والتوقيع لا يكتب فقط على ورقة في دفتر فـ «في حفلة العرض الأولى لفيلم «آنا وملك سيام»، تمكنت صبيتان في السابعة عشرة والثامنة عشرة من العمر من اقتحام الحاجز، واندفعتا إلى الممثل فان جونسون، ورفعتا تنورتيهما حتى رأسيهما طالبتين من معبودهما أن يوقع اسمه على أعلى الفخذ». (Jules Roy, *Hollywood en pantoufles*, p. 80).

الصورة والتوقيع هما الطوطمان الأساسيان. وإليهما تُضاف قصاصات الصحف المجموعة (كتجسيد للطوطم الخبري)، والمناديل، وخصلات الشعر، إلخ. ونذكر أن شركة بارامونت تلقت، خلال الأيام القليلة التالية لعرض فيلم لدوروثي لامور، أكثر من ستة

آلاف رسالة، تطلب خصلة من شعر النجمة (مجلة *Motion Picture Herald* 5/10/1940). وتصبح طوطمية أيضاً كلّ الأشياء الممكنة والوهمية، التي قد يكون النجم لمسها بسحره: أعقاب السجائر، الأزرار، قطعة اللبان المعلوكة، قطعة عشب تقدست من جراء لمس قدم النجم لها، كعب حذاء، وقطع من أقمشة.

ولقد أحصى ليو روستن عدداً من مواد العرض والطلب الطوطمية، التي أرسلت إلى نجمين من نجوم هوليوود في كانون الثاني/ يناير 1939:

ـ صابونة، قطعة فرو، ورقة لمسح أحمر الشفاه، معزف بانجو، ملعقة، مملحة، قطعة من لبان علكتها، دراجة، ثلاث شعرات. دبابيس شعر، كلسات، ساعة يد، لآلئ، ثوب، حذاء أو قبعة، مناديل، عرض بَرهن حياته وخدماته مقابل المال، تلغرافات لابن عمه بمناسبة عيد ميلاده، علب ثقاب، قبعة طيار، قسم من خصلة شعرك، فاتورة شراء من ثلاث صفحات تعود لأحد المخازن الكبرى، كتاب صلوات، أعقاب سجائر، صور النجمة، إحدى عشرة صفحة كتبت فيها كلمة «أحبّك» ثمانمئة وخمس وعشرين مرة، زرّ معطف، عبارة «انتظريني»، قصبة حفر عليها اسم النجمة، مليون دولار كبطاقات سينما، جزء من لباس النجمة الداخلي وعليه توقيعها، عرض بأخذ مكان كلب النجمة، قطعة عشب من حديقة النجمة.

وكما هو حال الشعوب القديمة تجاه الآلهة، التي لا تستجيب لتمنياتها، نلاحظ أن المعجبين يصبون لعناتهم واتهاماتهم على النجوم الذين لم يقوموا بواجب الرد أو إسداء النصيحة أو إبداء العزاء.

وهناك رسالة وجهت إلى روبرت تايلور صاغت، بشكل

نموذجي، تلك الثورة العارمة التي استشعر بها العابد إزاء المعبود، وكانت نموذجية إلى حد أنّ إحدى المجلات قد منحتها جائزة قيمتها دولار واحد:

«أرى أنّ عليك أن تلتفت بشكل أفضل إلى الرسائل التي يبعث المعجبون بها اليك. فإن أهملت هذا ستفقد عدداً لا بأس به من معجبيك. حين شاهدتك للمرة الأولى في أحد الأفلام، بعثت إليك برسالة، لكني لم أتلقَ رداً حتى الآن. ولقد كتبت لك رسالتين أخريين فلم تجب على أيّ منهما. ثم لمناسبة عيد ميلادك، بعثت إليك ببطاقة جميلة فلم تشكرني عليها. فهل ترى أنه أمر جيد أن تعامل معجبيك بمثل هذا الأسلوب؟ ضع نفسك مكاني، وتصوّر الأحاسيس التي يمكن للمرء أن يستشعرها حين لا يتلقى أي نبأ من شخص يحبّه» مذكورة في كتاب (Curt Riess, *Hollywood inconnu*, p. 105).

وقد يحتجّ المؤمن حين يسيء المعبود إلى صورته الخاصة. وهكذا مثلاً شكا معجبو بنغ كروسبي لمرآه ثملاً في أحد أفلامه. ومعجبو جان كلود باسكال لم يرقهم أن يصبغ نجمهم شعره باللون الأشقر. لذا عاد أسمر من جديد. وضمن هذا الإطار من الواضح أن الشاربين هما من المشكلات الأكثر حدة والتي تثير أكبر قدر من السجالات المحمومة. فديك باول ولويس ماريانو هل يجب عليهما أو يجب ألاّ يربيا شاربين؟ إن النجم لا يستطيع وحده أن يحل مثل هذه المعضلة الشائكة، لذا يترك الحكم لمعجبيه:

«إذن، أتفضلونني بشاربين حقاً؟ إنني في الحقيقة على وشك أن أجري استفتاء، مع أو ضد...» (Luis Mariano, *Cinémonde*).

والمؤمنون يراقبون شاربي وشعر معبودهم. فكلّ واحد منهم

يحبّ أن يراقب كلّ شيء، ووحده. ولكن ما من أحد، غير الصغار في السن وغير المجانين، بإمكانه أن يعبّر عن مثل هذا الحلم:

«عمري ثلاث عشرة سنة، وأحبّ أن أتزوجك». هذا ما يكتب في سنّ الأوهام. بريد لويس ماريانو، (*Cinémonde*, 25/2/1955).

ولكن ما إن تسقط الأوهام حتى يضحي الطلب مقتصراً على تمثال صغير للنجم من البرونز. واستثنائية هي حالة ذلك الإيرلندي، الذي أخذه، وهو في الثامنة والعشرين من عمره، الأمل في أن يذهب إلى هوليوود ليتزوج من دينا داربن (J. P. Mayer, *Sociology of film*, p. 181).

وإذا كان المؤمنون غير قادرين على منع أنفسهم أحياناً من الكشف عن حلمهم الداخلي، فذلك لأنهم يعرفون أنه حلم مستحيل. وكما يستنتج لويس ماريانو فلسفياً: «احلموا فأنا لست بالنسبة إليكم سوى خليفة دب القماش الذي كنتم تلعبون به».

إن عبادة النجوم تكشف عن أعمق مغزاها في بعض لحظات الهستيريا الجماعية، كتلك اللحظات التي أثارها موت فالنتينو أو جيمس دين أو وصول لولو بريجيدا إلى «كان» أو صوفيا لورين إلى باريس، أو في بعض اللحظات المثيرة الأخرى. ويتحدث ديكيكولير عن أولئك الناس في بروكسل، الذين عمدوا، في العام 1928، إلى «تقبيل دواليب سيارة هنري غارا»، مما يعيد إلى أذهاننا أسطورة الخروج السنوي للعربة المقدسة في جزر البيناريس (*Le cinéma et la pensée*, p. 50). ويحدث أحياناً في هوليوود أن تتراكض مجموعة من الفتيات نحو نجمة ما فيشعثن لها شعرها، ويمزقن معطفها أو ثوبها بجنون.

يمكننا أن نستخلص إحدى السمات الأساسية لعبادة النجوم. فالامتلاك والتمثل والالتهام، سواء أكانت طوطمية أو ذهنية أو غيبية،

ليست جميعها سوى أنماط مختلفة لعملية التماهي (Identification).

ككلّ استعراض، وبحيوية أكبر حتى، تترتب على العرض السينمائي عملية تماه نفسانية بين المتفرج والفعل المصور على الشاشة. إن المتفرج يعيش نفسياً حياة أبطال الفيلم الوهمية، المكثفة، القيّمة، والغرامية، بمعنى أنه يتماهى معهم.

وهذا التماهي ينفتح باتجاهين: الأول هو عملية الإسقاط ـ التماهي الغرامية التي تتوجه لشريك من الجنس الآخر: رودولف فالنتينو، وبينغ كروسبي، ولويس ماريانو، بالنسبة إلى النساء، وغريتا غاربو ولوتشيا بوزه، وغريس كيلي بالنسبة إلى الرجال، والاتجاه الثاني، وهو الأكثر انتشاراً اليوم، يقوم في عملية تماه تتعلق بأنا آخر، أي نجماً من الجنس نفسه ومن العمر نفسه. وكما تشير كلّ التحقيقات الموضوعة في هذا المجال، ينحو الفتيان إلى تفضيل النجوم الذكور، فيما تنحو الفتيات إلى تفضيل النجوم الإناث[1]. أما سن العابدين فذات علاقة غالباً بسنّ النجوم. ويلاحظ روستن أن الرسائل الموجهة إلى نجمة شابة تأتي في غالبيتها من شبان، أما المعجبون الأكثر تقدماً في السن فإنهم يكتبون إلى نجوم متوسطي السن. وأخيراً نجد أن ضروب التفضيل الإقليمية (فرنانديل في مارسيليا، ممثلو الغرب الأميركي في المناطق الجبلية الصخرية)،

---

(1) T. E. Sullenger, «Modern Youth and the Movies,» *School and Society* (1930-1932), pp. 459-461,

دراسة أجرتها غالوب (Gallup)، على عينة من 3295 تلميذاً في الصفوف الثانوية نشرتها *Time Magazine* في 21/ 7/ 1941. نتائج *The Bernstein Children's Film Questionnary*، لندن 1947. بحث عن الصور المتحركة في Research Bureau في: Leo Handel, *Hollywood Looks at its audience*, p. 147، حيث 65٪ من المستطلع رأيهم أجابوا بأنهم يفضلون النجوم من الجنس الذين ينتمون إليه.

تكشف لنا بدورها أن الماهيات ذات العلاقة بالأصل، وليس فقط بالجنس أو بالسن، تسمح بعمليات التماهي الشخصي، وتعجل منها وتعززها. والمعجبون بالنجوم هم غالباً على وعي بهذه العمليات:

* لماذا تفضلون هذه النجمة؟

تماهي 35 ٪

إعجاب وتعاطف 27 ٪

لأنها تمثل جيداً 22 ٪

تأليه وعبادة 10 ٪

إعجاب بالتصرفات وبالأسلوب 4 ٪

.(Leo Handel, Ibid., p. 142)

إن التماهي الذي يولد داخل صالة السينما، قد يستمر حلمياً خارج العرض: «لقد تخيلت دائماً حكايات (أقوم فيها أنا بدور البطلة)، انطلاقاً من أفلام ومن أبطال أحببتهم». (تلميذة إنجليزية في الخامسة عشرة من عمرها يذكرها J. P. Mayer, *British Cinemas and their Audiences*).

«حين كنت أعود إلى المنزل، كنت أحلم أنني البطلة الحسناء، أرتدي تنورة كبيرة، وفي شعري ريشة» مزينة مبتدئة في السادسة عشرة والنصف من عمرها، (المصدر نفسه).

بيد أن هذه الأحلام تتجابه مع الواقع وتصطدم به. فالمتفرج يشعر أنه صغير جداً ووحيد جداً، بينما يرى النجمة كبيرة وعظيمة. وهو يصبح عابداً لما كان يحبّ أن يكونه. وتبعاً لنوع النجم، وكما سنرى لاحقاً، قد يشعر العابد أنه من الوضاعة بحيث لا يجرؤ حتى على التماهي مع النجم. وقد يرغب كذلك في مواصلة حلمه، وعندئذ يبحث عن دعامات طوطمية للتماهي: تواقيع، صور، بديل، طوطمات، مقتطفات صحفية، بدائل عن الحضور الحقيقي، مواضيع

للحضور الأسطوري، كلّها أدوات خارجية تساعد العابد في أن يعيش صوفياً، وفي داخله حياة النجوم. وفي لحظة ما يدخل السحر التعاطفي الميدان، وهو إما أن يكون حلمياً في كلّيته وإما أن يكون حلمياً ـ عملياً. وفي مثل هذه الحالة سوف يقلد العابد، عن وعي أو عن غير وعي، أمراً من أمور المعبود.

عندئذ يتوازى مع التماهي الحلمي الكلّي (حلم يتماهى فيه الحالم مع النجم) تماه عملي هزيل: حيث يحدث للعابد أن يتبع نظام التغذية الذي يتبعه النجم. ويتمّ تبني زينة هذا الأخير والأدوات التجميلية. ويجري تقليد تصرفاته وحركاته.

«كنت أسرح شعري مثلها... كنت أتساءل عما كانت دينا ستفعله لو أنها في مكاني» (الرسالة المذكورة).

«كنت في السابعة عشرة من عمري يوم شاهدت نجمة قال عنها الفتى الذي كان يرافقني: إن لها أجمل قدمين في العالم، وأحذيتها رائعة. كانت قدماي جميلتين، فقررت يومها أن أسمع الشيء نفسه عني. لست أدري إذا كان هذا هو السبب، لكني ظللت أشتري أجمل الكلسات والأحذية، حتى في فترة التقشف». (سكرتيرة إنجليزية في التاسعة والثلاثين من عمرها، يذكرها ج. ب. ماير (المصدر نفسه).

«أذكر أنني اقتبست طراز الثوب الذي كانت ترتديه ميرنا لوي في أحد أفلامها. يومها ارتديت الثوب وشعرت نفسي هوليوودية» (طابعة على الآلة الكاتبة في الثالثة والعشرين من عمرها، المصدر نفسه).

«لقد اهتممت اهتماماً كبيراً بمشاهد الغرام وتعلمت منها بعض الحركات التي كنت أستخدمها على الفور، مثل: مداعبة شعر حبيبي، ومداعبة وجهه كما كنت قد رأيت ممثليّ المفضلين يفعلون. وكان أول الأمور، التي لاحظتها، هو أن الممثلة كانت دائماً تغمض

عينيها حين تقبّل، ومن نافلة القول أنني كنت أقتبس هذه الحركة أيضاً» (شابة في التاسعة عشرة من عمرها، المصدر نفسه).

وأحياناً كانت أجهزة الدعاية السينمائية تنظم مسابقات في التماهي: مسابقة هيلين الطروادية (تقليد روسانا بودستا)، ومسابقة روميو وجولييت.

إن دين النجوم، بالتحديد، عبارة عن ممارسة وهمية تسمح بجدلية التماهي بين المعجب والنجم. والطقوس نفسها تطول الغراميات العبادية ذات الطابع الجنسي الغيري، والعبادات الغرامية ذات الطابع الجنسي المثلي.

وذلك لأن هذه وتلك يترتب عليها التحول نفسه للنجم إلى أنا آخر alter ego لمعجبه، وتحول المعجب إلى أنا آخر للنجم. وكما أن كلّ حبّ للذات يتجسد عبر حبّ الآخر، هكذا يترتب على كلّ حبّ للآخر، وسط حضارتنا الفردانية حيث الحبّ أناني، يترتب حبّ للذات. ولقد سبق لنا أن رأينا أن كلّمة الحبّ نفسها تنطبق على شكليّ العبادة. لذا من الطبيعي جداً أن يكون تلميذ، في الخامسة عشرة من عمره، قد كتب ما معناه: «معبودي هو إيرول فلين، ولقد وقعت في غرامه بعنف بعد فيلم «**دورية عند الفجر**». إنني أفكر به في الليل، وأتخيل نفسي معه، وأحلم به. والحقيقة أنه لم يسبق لي أن انتابني مثل هذا الشعور تجاه ممثلة».

والمشاركة لا تقتصر على تماهي المتفرج مع البطل. ففي التحليل الأخير نلاحظ أن لا الموهبة ولا غياب الموهبة، ولا الصناعة السينمائية أو الدعاية، بل هي الحاجة إلى النجم، التي تخلق النجم. إنه بؤس الحاجة، الحياة الكئيبة، والفكرة هي التي ترغب في أن تتوسع حتى أبعاد حياة السينما. وحياة الشاشة الوهمية هي نتاج هذه الحاجة الحقيقية. وما النجم سوى عملية إسقاط هذه الحاجة.

لقد عمد الإنسان باستمرار إلى إسقاط رغباته ومخاوفه على الصور، وإلى إسقاط حاجته إلى تجاوز نفسه في الحياة وفي الموت على صورته الخاصة ـ قرينه. وهذا القرين يمتلك قوى سحرية هائلة، وكلّ قرين إنما هو إله مضمر خفي.

إن أشياء عالم الشاشة هي صور، قرائن وكذلك الأشخاص. والممثل يزدوج في دوره كبطل. أما إسقاط المتفرج لنفسه على البطل فيتطابق مع حركة الازدواج (خلق قرين). وهذه الازدواجات الثلاثة، إن جاز لنا التعبير، ترجح عملية تخمّر أسطوري. وتضافرها هو الذي يخلق النجم عبر تزويد الممثل الحقيقي بقدرات سحرية. ففيما وراء الصورة تتثبت الإسقاطات الأسطورية على شخص ملموس، قدّ من لحم وعظم، هو النجم، فهذا الأخير إذ يغزوه قرينه، يغزو هو القرين بدوره. النجم يغرق في مرآة الأحلام، وينضوي في الواقع الملموس. **وفي الاتجاهين لا يكون النجم قادراً على هذا الدور إلا بفعل قوى الإسقاط التي تؤلّهه.** ولا يتم إنجاز النجم ـ الإله إلا حين يثبت الإسقاط الأسطوري على طبيعته المزدوجة ويوحدها. وعلى هذا الإله أن يستهلك وأن يتم تمثله ودمجه: فتنتظم بالتالي العبادة لغايات هذا التماهي. النجم هو ثمرة مركب إسقاط ـ تماهي ذي حدة خاصة. والفيلم كوسيلة لخلق حياة ازدواجية، يستدعي الأساطير البطولية والغرامية، التي تتجسد على الشاشة، وييسّر من جديد عمليات التماهي والإسقاط القديمة الوهمية التي انبثقت الآلهة منها. ودين النجوم يبلور عملية الإسقاط ـ التماهي، التي تترتب على عملية المشاركة في الفيلم.

وبالنظر إلى قوة الإسقاط أو قوة التماهي، يمكننا التمييز بين نمطين كبيرين من أنماط الآلهة، ـ الآباء والآلهة ـ الأبناء، أو الأبطال، أو أنصاف الآلهة. «الأب» هو عملية إسقاط لضروب الرعب

والطموحات البشرية، تكون من التسامي والضخامة بحيث إن المؤمنين لا يجرؤون على التماهي معه إلا في أكثر الأحلام سرية. وعبادة الآلهة الكبار السامين، لا تشتمل إلا على ممارسات تماه ضعيفة للغاية. في المقابل نجد أن البطل، الذي هو الابن السفاح للإله، ابن الإنسان، يكون هو هو موضوع التماهي المعاش، وهو الذي يحمل الخلاص للبشر، أي العوامل التي تصل بهم إلى وضع الآلهة: الخلود. يجب، ويكفي، أن يقلد المؤمن أهواء البطل ـ الإله، وأن يعيش التضحية صوفياً، لكي يتمكن من الحصول على الخلود الإلهي.

ونظام النجوم يعرف، أو هو بالأحرى عرف تاريخياً، وبدرجات متفاوتة، هذين النوعين من العبادة، هذين المستويين: فعند المستوى الأسمى، البعيد المنال، هناك النجم «الإلهي». عند هذا المستوى لا تفترض العبادة أي تماه، أما لأن النجم يبقي على نفسه بعيداً، وأما، وبشكل أكثر بساطة، لأن المؤمن يشعر بنفسه أكثر وضاعة من أن يأمل في تقليد النجم. وكما تقول سكرتيرة، سبق أن ذكرناها، «كنت معجبة بنورما تالمدج، وماري بيكفورد، وكنت أفكر بهما كثيراً. لكني لم أتمنَّ أبداً أن أشبهما أو أن أفعل ما كانتا تفعلان».

ولكن، في أغلب الأحيان، كان النجم يقف عند مستوى البطل المؤلّه، بطل يمكن التماهي معه، ويسهم في الخلاص الشخصي لكلّ مؤمن من المؤمنين.

لا شك في أن ألوهية النجم تعتبر، بالنسبة إلى جمهرة المتفرجين الكبرى، برعمية وحسب. ومع هذا فإن بعض الأحاسيس الخاصة، والعواطف والأحلام والمشاعر الحنونة، الحافلة بالإعجاب، تفرز نوعاً من الطقوسية الدينية. فإن لم يصبح هذا الشعور ديناً، فإنه يشكّل بعده الثقافي. إنّ هذا البعد بالذات يجعل

الشعور يتخمر بكثافة وقوة ـ لدى المراهقين ولدى النساء ـ ويجعل ألوهية النجم تزهر.

ويورد ليوروستن ومارغريت ثورب أن بين 75 و90٪ من جمهور المعجبين تقلّ أعمارهم عن إحدى وعشرين سنة، و80 ٪ منهم تقريباً هم من النساء، مهما كان جنس النجم. والواقع أن هذه الأكثرية الأنثوية تعطي لنظام النجوم طابعاً أنثوياً. فعملية «الأسطرة» تطول النجمات الإناث قبل أن تطول النجوم الرجال: فالنجمات هن الأكثر صنعاً واصطباغاً بالمثل العليا، والأقلّ واقعية والأكثر عبادة. فالمرأة هي ذات وموضوع أكثر أسطورية من الرجل، ضمن الشروط الاجتماعية الراهنة. وطبيعي أنها أكثر نجومية. وهذا هو السبب في أن المواصفات، التي جئنا بها للنجم، ذكرناها غالباً بالصيغة الأنثوية. لقد أنثّنا النجم، وكلمة نجم في حدّ ذاتها توحي بالنجمة أكثر مما توحي بالنجم (بالمعنى الذكوري).

إن النجمات الإناث هنّ موضوع الانجذاب الذكوري وطقوس العبادة الأنثوية، لكن هذا لا يعني أن الرجال لا يهتمون بالنجوم الذكور. وتكشف لنا التحقيقات التي أجريت (مكتب البحوث السينمائية، غالوب 1941)، أنّ الإعجاب بالنجوم المنتمين إلى جنس الناس الذين سئلوا، يبدو أكثر عدداً ووضوحاً لدى الرجل منه لدى المرأة. غير أن عمليات التماهي الذكورية، بدت أقل غيبية وإن كانت أكثر عدداً. فالنجم، بالنسبة إلى الرجل، هو نموذج دنيوي أكثر منه مثل مقدس، إنه يقلد النجم الذكر لكنه لا يريد أن يعرف هذا. يفضله دون أن يبجّله.

خلاصة القول إن حبّ النجوم والإعجاب بهم لا يتجسد في دين إلا بالنسبة إلى جزء من الجمهور وحسب. وهذا الدين هشّ، يخضع باستمرار لعوامل التفتيت. ففي لحظة من اللحظات يهرم النجم

أو يموت. وفي لحظة من اللحظات يهرم المعجب بدوره: فالحياة الحقيقية تزيل الإعجاب، والعاشق أو العاشقة الحقيقيان يحلّان مكان النجم. ألوهية النجم قصيرة العمر، الزمن يلتهمها، وهي لا تفلت من الزمن إلا في غيبية الذكريات .. والموت أقوى من الخلود. إلا أنّ هذه الهشاشة ذاتها تكشف لنا عن قوة الشعور الديني الذي يزهر. فالنجم يؤله على الرغم من «إنسانيته» البيّنة، تلك الإنسانية الخاضعة لعاديات الزمن، وعلى الرغم من الوعي للجمال لدى المتفرج الذي يعلم أن النجم يلعب دوراً في السينما ولا يعيش عاطفة حقيقية.

على الرغم من هذا كلّه، وفي الوقت ذاته، يحمل النجم في آن الدنيوي والمقدّس، الإلهي والحقيقي، الجمالي والسحري. إنه كالملوك. كان بوسييه يقول: «أيها الملوك، إنكم آلهة». ويا أيها النجوم إنكم ملوك .. وعملية الصعود إلى العرش هي في حدّ ذاتها سيرورة تأليه. الطغاة والأباطرة «سعداء الحظ» و«قورون». النجم والملك كائنان من لحم وعظم أصيبا بعدوى دورهما. والأسطورة ذاتها هي تلك التي تغلّف شخصهما، وتتغلغل فيه، وتحدّده. والأسرار العلنية عينها هي التي تحيط بحياتهما الخاصة. والحياة المترفة ذاتها، حياة الاحتفالية والاستعراض، حياة الحلم الحقيقي، هي التي تفرض عليهما. يجري الإعجاب بهما ولكن لا أحد يحسدهما. فما من شخص يغار من النجوم أو من الملوك.

بقي أن القرن العشرين، الذي أعطى النجوم طابع الملوك، عمد إلى إعطاء الملوك طابع النجوم. فالملوك يشغلون في صحف كـ **باري ماتش** (*Paris-Match*) و**فرانس ديمانش** (*France - Dimanche*)، والدور المكانة ذاتها اللذين يشغلهما النجوم. ونذكر هنا أن حكاية غرام مارغريت وتاونسند كـ «**فيلم معاش**» أوحت على الفور بفيلم سينمائي هو «**إجازة في روما**». وزواج غريس كيلي والأمير رينيه في الواقع،

وفيلم «**لورويت لي فرساي**» كرّسا ذلك التشابه الأسطوري بين الملك والنجمة. فكلّ ملك، وكلّ أمير، وكلّ شخص مشهور، يجد نفسه مجسداً في نجم. وساشا غيتري كان بإمكانه أن يعيد تكوين عظمة فرنسا التاريخية.

يستمدّ الملك هيبته من السلطة السياسية. أما النجم فيولد من الفنّ، أي من اللعب لا من الإيمان. لكنه مع هذا يقف عند تلك النقطة التي يتجاوز فيها الفنّ ذاته، في اندفاعته وقوة الإقناع لديه، لكي يستعيد الصرامة الأولية لمنبعه السحري. يقف النجم عند الحدود الفاصلة بين الفن والسحر، ويتجاوز شكوكية الوعي المستعرض، الذي يعلم دائماً إنه إنما يشارك في وهم.

لا شك في أن المتفرج يعلم أن النجمة إنسانة، بل وبالتحديد ممثلة، تقوم بدور في السينما، وأن المؤسسات، التي تهتم بعبادة النجوم، تظل مؤسسات دنيوية على الرغم من طابعها الغيبي البيّن: نواد، مجلات، صفحات بريد، هدايا، ولكن ليس معبداً أو كتاباً مقدساً أو قرابين أو ما شابه ذلك، ومع هذا هي كلّها عمليات تأليه تفعل فعلها بأشكال علمانية، عمليات وظيفتها أن تطبع النجم. ويقول تايلور باركر عن صواب: «آلهة مؤنسنون. صحيح أن ليس علينا التعاطي مع هذا التعبير حرفياً، لكن تجدر الإشارة أنه ليس مجرد أسلوب في الحديث».

يصنع النجم من طينة هي مزيج من الحياة والحلم. وهو يتجسّد في نماذج العالم الروائي. لكن أبطال الروايات، كأشكال طيفية غير ثابتة، يعودون هم بدورهم ليتجسدوا في نموذج النجم. نموذج ومنمذج، خارج عن الفيلم وفي داخله، يحدّد الفيلم، لكنه يتحدّد به، شخصية قرينة لا يمكن فيها تمييز الشخصية الحقيقية، الشخص الذي صنعه مصنع الأحلام أو الشخص الذي اخترعه المتفرج، قوة

أسطورية تصير قوة حقيقية لأنها قادرة على تكييف الأفلام والسيناريوهات، وتسيير مصير المعجبين، أن النجم هو كلّ هذا المزيج، والنجم كذلك طبيعة مزدوجة شأنه شأن أبطال الأساطير، الفانين المتطلعين إلى الخلود التواقين إلى الألوهية، عبقريات فعالة نصف إنسانية ونصف إلهية. في مجرى الفيلم، يناضل هؤلاء الأبطال والبطلات، ويتألمون ويفعلون، وينقذون. وخارج إطار الفيلم، يعيش النجوم حياة فردوسية، حافلة بالملذات وباللهو، حياة تكون عادة مخصّصة للأبطال بعد موتهم.

بطل، نصف إله. ولقد سبق لرينيه كلير أن قال في **آدامز** (*Adam's*) (ص 50): «إنّ رجال عصر الأنوار قد ألقوا التحية على أنصاف الآلهة الذين ابتكروهم لأنفسهم... إن أجساد أنصاف الآلهة، الذين ابتكروهم لأنفسهم... إن أجساد أنصاف الآلهة الذين لا حجم لهم، تهيمن على العالم... الحبّ، يفتقر العالم العجوز إلى وجوه حَريّة بالعبادة ... ولتلك الوجوه كلّ ضروب التصفيق المقدس، وكلّ النظرات المستلهمة من الحبّ ما فوق الطبيعي».

إنها لبلاهة دون أدنى ريب! بلاهة يشيح عالم الاجتماع بصره عنها. ولهذا السبب لا نجرؤ على دراسة النجوم. لكن علماءنا يفتقرون، في الواقع، إلى الجدية حين يرفضون معالجة البلاهة معالجة جدية. فالبلاهة تغوص على عمق الإنسان. ففي خلفية نظام النجوم، ليس هناك فقط «حماقة» المعجبين، وافتقار السينمائيين إلى حسّ الابتكار، ومؤامرات المنتجين التجارية، هناك أيضاً فؤاد العالم، هناك الحبّ، تلك البلاهة الأخرى، تلك الإنسانية العميقة الأخرى...

وهناك أيضاً ذلك السحر، الذي نعتقده وقفاً على «البدائيين»، لكنه القائم حتى في لب حياتنا المتحضرة. السحر القديم دائم

الوجود. في كلّ قرية من قرانا ثمة جرس كبير يهيمن. ولكن في الصالات الخلفية لمقاهي القرى، في العليّات وقاعات التعبد الجماعي في المدن، في كلّ مكان تتوفر فيه شاشة بيضاء في صالة سوداء، حدث لدين جديد أن توطد، بل وأكثر من هذا، في كلّ قلب من قلوبنا يهيمن دين الحبّ كلّي القدرة.

إن نظام النجوم يرتبط بدين الخلود القديم، كما يرتبط بالدين الجديد القابع على الصعيد الغائي: الحبّ، الدين ذو القدرة الكلّية.

أوروبا العقلانية، وأميركا التعقلنة، متديّنتان، عاشقتان، لاتكفان عن التلويح بدمى كرنفالهما الضخمة، بنجومهما. والآن لننتظرنّ العلماء الجدد، الذين سيقدمون على ابتكار علم أجناس خاص بالمجتمعات غير البدائية. وأنتم بدوركم، يا معشر الأفارقة والأوقيانيين، وهنود أميركا، أنتم يا من أنتم، غرض علم الأجناس وضحاياه، لا تكونوا نفورين وجامحين كما كنا نحن تجاهكم!

النجوم كالآلهة: كلّ شيء ولا شيء. والجوهر الإلهي، الذي يمتص هذا اللاشيء، هو حبّ البشر. إن خواء الإله اللانهائي هو في الوقت عينه ثراء لا ينضب، لكن هذا الثراء ليس ثراءه، والنجم، كالآلهة، خال من كلّ ألوهية، وغني بالإنسانية كلّها كما هو حال الآلهة.

النجم ـــ السلعة

النجمة إلهة والجمهور هو صانعها. غير أن نظام النجوم هو الذي يهيؤها ويعدّها، ويكيّفها، ويقترحها، ويصنعها. صحيح أن النجمة تستجيب لحاجة عاطفية أو أسطورية بمعزل عن نظام النجوم، من يخلقها. ولكن من دون نظام النجوم لا يمكن لهذه الحاجة أن تجد أشكالها ودعاماتها وأسطوريتها.

نظام النجوم مؤسسة خاصة بالرأسمالية الكبيرة. فقبل عهد الأفلام الستالينية، التي اهتمت بإضفاء الطابع البطولي الأسطوري، كانت السينما السوفياتية قد حاولت أن تمحو لا النجم وحده، بل الممثل الأول كذلك. ولكن بعد ذلك قام ممثلون كبار، في المسرح والسينما على السواء، بأدوار البطولة، وتجاوزت سمعتهم الشاشة وإن كانت سمعة ظلت، حتى ذلك الحين، في قناة السياسة. فعبقرية البطل السينمائي السوفياتي، كما هو الحال مع كلّ بطل ستاخانوفيتشي، يتجاوز المقاييس السائدة، سواء أكان عداء أم راقصة أم كاتباً، إنما استخدمت برهاناً على تمييز النظام الستاليني، وشهادةً على جدارة سياسية تستحق أن تعطى تكريساً من قبل مجلس السوفيات الأعلى. وعلى هذا النحو كان بإمكان نمط معيّن من النجوم أن يولد في الاتحاد السوفياتي استجابة لحاجات وهمية تمّت

عقلنتها. والآن، في العالم المعاصر، نلاحظ أنّ كلّ سينما تموضع نفسها خارج الرأسمالية الكبرى أو على هامشها، أو في مجابهة صراعية معها أو حتى على مستوى رأسمالي مختلف، لا تعرف النجم بالمعنى الذي نقصده هنا.

فتيار «سينما الحقيقة»، في تطوراته «الوثائقية» أو «الواقعية الجديدة»، منذ **نانوك** لفلاهرتي، حتى **طوني** لجان رينوار، **والأرض تهتز** لـ لوكينو فيسكونتي، عمد إلى إزالة النجم كلّياً، بل وألغى أحياناً الممثل المحترف نفسه. وهذا التيار هو التيار الأساسي في السينما المستقلة عن الاحتكارات أو المتمردة عليها.

وفي المستوى الأكثر انخفاضاً من مستويات الإنتاج الرأسمالي، تضطر الانتاجات الرخيصة، إلى الاستغناء عن ذلك الترف، الذي يمثله النجم (الأفلام «ب» في الولايات المتحدة، والأفلام التي تكلّف أقل من خمسين مليون فرنك قديم في فرنسا).

خارج هذا الإطار لم تكن السينما تعرف النجوم، في مرحلتها الصناعية والتجارية الأولى. فالنجم ولد في العام 1910، بفعل التنافس الشرس بين مختلف شركات الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة. ولقد واكب تطوّر النجم تطور تمركز الرأسمال في قلب صناعة الأفلام. ولقد عجل هذان التطوران من وتيرة بعضهما البعض. وبشكل تدريجي صار النجوم الكبار حكراً على الشركات الكبرى وملكاً لها، كما صاروا حكراً على الأفلام الكبرى ومركز الثقل فيها.

ولقد تشكل نظام النجوم بصورة تدريجية كذلك، فنظام النجوم ليس نتيجة لذينك التطورين، بل هو عنصر ذو خصوصية من عناصرهما. ومواصفاته الداخلية هي مواصفات الرأسمالية الكبرى نفسها من صناعية وتجارية ومالية. فنظام النجوم، هو قبل أيّ شيء

آخر، عملية تصنيع. والواقع أن هذه الكلّمة كانت هي هي التي استخدمها كارل ليمل، مبتكر النجوم، حين قال «إن تصنيع النجوم مسألة ضرورية في صناعة الفيلم». ونحن، سبق لنا، أن أشرنا أعلاه إلى وجود شبكة تصنيعية حقيقية تصطاد الفتيات الجميلات عن طريق كشف المواهب، وهي شبكة تعمل على عقلنة المرشحين، وإمدادهم بمقاييس نموذجية، وتغيير أشكالهم، وتكييفهم، وتجميلهم، وصقلهم، إلى جعلهم نجوماً بكلّ ما للكلمة من معنى. والمنتوج المصنع، ما ان يتلّقى آخر تجاربه، حتى يطلق، فإن نجح في السوق، يبقَ موضع رقابة المصنعين، فحتى الحياة الخاصة للنجم تصنع سلفاً، وتنظم بشكل عقلاني.

في تلك الأثناء يكون المنتوج المصنع قد صار سلعة. فللنجم ثمنه، وهذا أمر طبيعي، فالثمن يتبع بانتظام تغيّرات العرض والطلب، والتغيرات يتم تقديرها بانتظام بواسطة مداخيل الأفلام ودوائر بريد النجوم. ناهيك، كما يقول بيتشلن، بأن «أسلوب عيش نجم من النجوم هو في حدّ ذاته سلعة»[1].

فحياة النجوم الخاصة ـ العامة، تتمتع دائماً بفاعلية تجارية أي إعلانية. ولنضف هنا أن النجم لا يكون فقط ذاتاً للدعاية، بل هو موضوع لها: إذ يرعى أصنافاً من العطور والصابون والسكائر، إلخ. ويضاعف من فائدته السلعية.

النجم سلعة كلّية: فما من سنتمتر في جسده، وما من ذؤابة في روحه، وما من ذكرى في حياته، عاجزة عن أن تكون سلعة ترمى في السوق.

---

(1) P. Baechlin, *Histoire économique du cinéma* (Paris: La nouvelle édition, 1947), p. 172.

ولهذه السلعة الكلّية فضائل أخرى: إنها السلعة النموذجية للرأسمالية الكبيرة، فالاستثمارات الضخمة، والتقنيات الصناعية العاملة على عقلنة النظام وتقنينه، هي التي تجعل من النجم سلعة برسم الاستهلاك الجماهيري. فللنجم كلّ مزايا الإنتاج التسلسلي المعتمد في السوق العالمية، كاللبان (العلكة)، والبراد، ومساحيق التنظيف، وشفرات الحلاقة... إلخ. أما التوزيع المكثف فيتمّ تأمينه عن طريق أكبر أجهزة إعلامية يعرفها العالم الحديث: الصحافة والإذاعة والسينما.

أضف أنّ النجم ـ السلعة لا يهلك، ولا يفنى بالاستهلاك، فمضاعفة عدد صوره تزيد من قيمته بدلاً من أن تدنيها، وتجعله مرغوباً أكثر فأكثر.

بمعنى أن النجم يظلّ أصيلاً ونادراً وفريداً حتى يتمّ اقتسامه. فهو مادة أوليّة ثمينة تنتج صورها الخاصة، وهو بالتالي نوع من الرأسمال الثابت، وفي الوقت ذاته سهم بالمعنى «البورصتي» للكلمة، كما هو حال مناجم «ريوتنتو» أو معادن «بارنتس». وللتذكير نشير إلى أن مصارف وول ستريت كان لها مكتب متخصص، يحدد يوماً تلو الآخر النقاط التي تساويها قيمة ساقي بيتي غريبل، أو صدر جاين راسل، أو صوت بنغ كروسبي، أو قدمي فرداستر. إذن فالنجم في آن سلعة تسلسلية، وبضاعة فخمة، ورأسمال، هو مصدر للقيمة. إنه سلعة ـ رأسمال. النجم كالذهب، مادة هي من ارتفاع الثمن بحيث تختلط مع مفهوم الرأسمال ذاته، ومع مفهوم الترف عينه، وتوفر قيمة ما للنقد ذي الثقة. إن كميات الذهب، في أقبية البنوك، كانت هي التي، لقرون عديدة على حدّ قول الاقتصاديين، قد ضمنت النقد الورقي، وطبعته خاصة بطابع معنوي. كذلك يضيف نجوم هوليوود على الشريط السينمائي مصداقيته. إن الذهب والنجم قوّتان

أسطوريتان، تجذبان بشكل مذهل كلّ التطلعات البشرية وتحدياتها. إن النجم، بوصفه عالماً صغيراً من عوالم الرأسمالية، يمكن مقارنته بمناجم الأحجار الكريمة، وبالتوابل، وبالتحف النادرة، وبالمعادن الثمينة، التي كان العثور عليها قد أخرج العصور الوسطى من مأزقها الاقتصادي.

والنجم هو كذلك كالمنتجات المصنعة، التي عرفت الرأسمالية، حين صارت صناعية، كيف تؤمن مضاعفة عددها بكثافة. فبعد أن استولت التقنيات الصناعية على المواد الأولية، وعلى البضائع الاستهلاكية المادية، صار لزاماً عليها بالتالي أن تستولي على الأحلام، وعلى فؤاد البشر: والصحافة الكبرى والراديو والسينما لتكشف لنا عن مردودية الحلم الهائلة، الحلم كمادة أولية حرة ومرنة كالريح، يكفي أن نشكّلها وأن نقنّنها لكي تستجيب لنماذج الوهمي الأساسية. إن على المقنن أن يلتقي يوماً مع النموذجي، وذات يوم ينبغي على الآلهة أن تصنع، وعلى الأساطير أن تصير سلعة، وينبغي على العقل البشري أن يلج حلقة الانتاج الصناعي، ليس كمهندس لها وحسب، بل كمستهلِك ومستهلَك أيضاً.

قد يقال إنه خبز الأحلام. ولكن، على خلاف الخبز الذي لا يمكن لسعر بيعه أن يرتفع فوق مستوى سعر كلفته إلا بالكاد، نجد أن كلّ المنتجات، ذات القيمة السحرية أو الغيبية، تباع بأسعار تتجاوز سعر كلفتها بكثير: الأدوية، مساحيق التجميل، معجون الأسنان، الطواطم، التحف الفنية . . . والنجوم أخيراً.

النجم نادر كالذهب ومتعدّد كالخبز. ونحن نعلم أن النجم، إذ ولد في العام 1910 من جراء تنافس الشركات على سوق الفيلم، أدّى إلى تطوّر صناعة السينما الرأسمالية بقدر ما أدت هذه الصناعة إلى تطوّره.

ومن انطلاقتهما المشتركة تمّت صياغة نظام النجوم والإضفاء عليه الطابع المؤسساتي، كآلة لتصنيع النجوم وصيانتهما، وتمجيدهما بوصفهما الأسس التي تستند إليها المزايا السحرية لصورة الشاشة، وتتفتح في عملية تأليه. النجم هو منتوج خاص من منتوجات الحضارة الرأسمالية، يستجيب، في الوقت عينه، لحاجات أنثروبولوجية عميقة تعبّر عن ذاتها على صعيد الأسطورة والدين. غير أن التطابق الرائع بين الأسطورة والرأسمال، بين الإله والسلعة، ليس نتاجاً للصدفة ولا تناقضياً. النجمة ـ الإلهة والنجمة ـ السلعة هما وجهان للواقع ذاته: حاجات الإنسان على مستوى حضارة القرن العشرين الرأسمالية.

النجم والممثل

إلهة ـ موضوع، لا شك في أن النجمة هي شيء آخر يختلف عن ممثلة تمارس السينما، مع العلم أنها ممثلة تمارس السينما. لذا نجد أن إتنوغرافيا نظام النجوم، وبسيكولوجيته، وسوسيولوجيته، وعلم اقتصاده، جميعها تكتمل أو تتوضح بواسطة «علم للأفلام» (فيلمولوجيا). وصناعة النجم ممكنة بالنظر إلى أن ممثل السينما ليس هو هو ممثل المسرح.

إنّ لعبة ممثل المسرح تحدّدها بعض الضرورات العملية، خصوصاً وأنّ المسافة التي تفصل الخشبة عن المتفرجين تتطلب مبالغة حركية وصوتية. فعلى ممثل المسرح، كما يقول دالن، أن يضخم مشاعره فبينما نرى «ممثل المسرح، بشكل عام، يؤدي دوره على المقام الكبير، نلاحظ أنّ ممثل السينما يؤدّي دوره على المقام الصغير» (R. Manwell, *Film*, 1946, p. 78). وينبغي عليه، كما يقول رينيه سيمون، أن «يقلّص بدلاً من أن يضخّم».

يسعنا أن نستنتج كيف أن الفيلم، لدى ولادته، ينخرط من تلقائه في الدرب المسرحية، واقتبس لذاته كلّ عمليات التعبير المسرحي (اغتيال الدوق دو غيز). بل يعمد أيضاً إلى استنساخ

«مسرحية» الممثل. فهذا الأخير إذ يجد نفسه محروماً من الكلام، يعبّر عن نفسه بلغة الإيماء. ولكن، تدريجياً وانطلاقاً من الأعوام 1915 ـ 1920، أخذت الأجساد تتخلّى عن الحركة، وصارت الوجوه جامدة (سيسوي هاياكوا، أ. منجو، رد لاروك، ايف فرنسيس، ليليان غيش، نورما تالمادج). والواقع أنّ نزع الطابع المسرحي عن لعبة الممثل، على غياب الكلام، تواكب تطور تقنيات السينما، بل وتكون نتيجة لذلك التطور.

إنّ قدرة الكاميرا على التحرك، داخل اللقطة الواحدة أو بين لقطة ولقطة، وتوليف اللقطات المصورة من وجهات نظر مختلفة، ستشكل، كما يقول بودوفكين، «المعادل الأكثر حيوية والأكثر تعبيرية لتقنية الأداء التي ترغم ممثل المسرح... على مسرحة الصورة الخارجية لشخصيته» (*Film Acting*, pp. 150-152)، بمعنى آخر إن فنّ المبالغة لدى الممثل في زوال ليحلّ محلّه فنّ مبالغة تقوم به الكاميرا والتوليف.

إن اللقطة القريبة واللقطة الأميركية، واللقطة الكبيرة، تحطم المسافة التي تفصل في المسرح الممثل عن المتفرّج، جاعلة المبالغة في الحركة أو في الإيماء أمرين سطحيين. «الممثل في المسرح هو رأس صغير في صالة كبيرة، والممثل في السينما هو رأس كبير في صالة صغيرة» (مالرو). فتعبير «الرأس الكبير» يحلّ مكان التعبير عن طريق الحركة، ويجعل الإيماء بواسطة الوجه أمراً دون جدوى: فارتجاف الشفتين، واهتزاز الأجفان، أمران يمكن رؤيتهما، أي يمكن قراءتهما، أي هما فصيحان. والممثل لم يعد بحاجة إلى المبالغة في تعبيره، فالصورة المأخوذة في لقطة كبيرة من شأنها تضخيم التعبير.

يطلق ظهور الفيلم الناطق رصاصة الرحمة على التعبير الإيمائي،

ذلك التعبير الذي كان الفيلم الصامت يتطلبه بين وقت وآخر. صحيح أنّ أوّل الأصوات السينمائية قد أعادت إلى الأذهان المسرحية الشفهية. فممثلون كهنري غارا وألبير بريجون، حين تكلّموا بدوا وكأنهّم يصرخون. ولكن لاقطات الصوت الأكثر والأكثر حساسية تسمح باللجوء إلى إيقاع مضبوط للحديث، وإلى نصف الصوت، والزمجرة، والهمس. بمعنى أنّ الصوت كفّ عن أن يكون طقوسياً، منمقاً، مسرحياً. وتلاحظ أدفيغ فويار أنّ «العيب، الذي نلاحظه عموماً عند الممثلين الذين يتحّولون من الشاشة إلى الخشبة، يكمن في رتابة كبيرة تصبغ إيقاع صوتهم» (Edwige Feuillère, *Le cinéma par ceux qui le font*, p. 161). هنا أيضاً تحطم السينما مبدأ التشديد، أي جزءاً من تقنية الممثل نفسها.

لا تكف السينما عن نزع الطابع المسرحي عن أداء الممثل. وتميل إلى تحديد ذلك الأداء. فممثل المسرح، وإن كان أداؤه قد تحدّد سلفاً خلال التمارين يجد نفسه على سجيّته فوق الخشبة، إلى حد ما. أما ممثل السينما فإنه يدار باستمرار في لقطات مشتّتة ومجتزأة يمثلها. إنه يتبع العلامات التي يرسمها المصوّر بالطبشور، ويجعل صوته على مقياس تعليمات مهندس الصوت، ويقوم بمحاكاة المحاكاة التي يقوم بها المخرج. وإنّه لعمل أوتوماتيكي، كذلك نجد أن المخرج يلجأ أحياناً إلى بعض الانعكاسات البافلوفية: لم يتمكن الممثل من البكاء؟ إذن يصفعه. ومداعبته في أماكن معيّنة من جسده ستجعله يغرق في الضحك. وعلى هذا النحو يمكن الوصول إلى التعبير عن الشجن أو السرور بصورة أوتوماتيكية.

في مثل هذه الشروط الخاصة، شروط التفتيت والأتمتة، يمكن للسينما أن تطالب بممثلين متفوقين، قادرين على التعبير عن دورهم، على كونهم محرومين من مساندة الجمهور، ومن الاندفاعة التي

يوفرها استمرار الأداء ووحدة الدور. ولكن بمعنى آخر، يمكن للسينما أن تكتفي باللجوء إلى أشخاص آليي الحركة بنفس المعنى الذي تكون فيه مشاركة المتفرج فعالة في السينما.

إنّ كلّ مشاركة عاطفية إن هي إلا مزيج مركّب من عمليات الإسقاط والتماهي. إنّ كلّ واحد في الحياة، بشكل عفوي أو بفعل إيحاءات تنتج عن بعض المؤشرات والدلائل، يلقي على الآخر مشاعره وأفكاره، التي يعود ويعزوها لذلك الآخر بسذاجة. والواقع أنّ عمليات الإسقاط هذه مرتبطة عن كثب بعمليات أخرى تجعلنا نتماهى مع الآخر بقوة متفاوتة وبعفوية متباينة. وظواهر الإسقاط ـ التماهي هذه يمكن لكلّ استعراض أن يثيرها: فأيّ فعل بإمكانه أن يؤدّي إلى مشاركتنا النفسانية، بشكل أكثر حرية طالما أننا متفرجون، أي سلبيون جسدياً. إننا نعيش الاستعراض بطريقة تكاد تكون غيبية، وذلك عبر دمج أنفسنا ذهنياً بالشخصيات الفاعلة (إسقاط)، وعبر دمجها بنا ذهنياً (تماهي).

إن السينما، كاستعراض بين الاستعراضات الأخرى، بإمكانها أن تحدث الإسقاطات إلى درجة تجعلها تضفي تعبيراً على ما لا يعبّر، وروحاً على ما لا روح فيه، وحياة على ما ليس له حياة.

وتبرهن لنا تجربة كوليشوف، الذي لعب دوراً كبيراً في وعي السينما لذاتها، عن أن وضع الأشياء والأشخاص، داخل لقطة معزولة، يكفي ليحدّد، بالنسبة إلى المتفرج، تعبيراً على وجه ممثل خال من أيّ تعبير. فلقد عمد كوليشوف إلى توليف صورة واحدة لوجه الممثل موسيوكين، أمام طبق حساء، أمام امرأة ميتة، وثم أمام طفل يضحك، ونتج عن هذا التوليف إدهاش المتفرجين أمام التعبير الرائع لوجه الممثل إذ بدا أولاً نهماً، ثم غارقاً في الألم، وأخيراً مشرقاً بسرور أبوي.

بكلمات أخرى نقول إنّ الوضع المعطى، وعناصر ذلك الوضع (أدوات، ديكور)، بإمكانها أن تلعب دوراً أكبر من دور الممثل، وتعبّر بدلاً منه، فبينما في المسرح الممثل يوضح الموقف، في السينما الموقف يوضح الممثل. في السينما يدخل الديكور في ملامح الشخصية، بينما في المسرح يحدّد المكان، وشيئاً من الإيماء.

بينما تحدّد لعبة الممثل في المسرح عملية الإسقاط ـ التماهي بالدرجة الأولى، وتحدّد في السينما اللعب بتلك العملية. ومن هنا يمكن للعبة المثل أن تكون هزيلة أو لا شيء على الإطلاق: ومع هذا لن تكفّ الشخصية عن العيش والتعبير.

إن ظواهر الإسقاط ـ التماهي هذه، والتي سبق أن عرفت واستخدمت في بعض التقاليد المسرحية (مسارح الدمى، المسرح الياباني)، تأتي مضخمة هنا بشكل خاص.

إنّ الطبيعة المزدوجة للصورة السينمائية، طابعها كـ «مرآة» أو «انعكاس»، هي التي تحدّد سحرها الخاص. فالصورة السينمائية تستثير بذاتها عملية مشاركة عاطفية أو عملية إسقاط ـ تماهي وهمية. ويأتي وضع المتفرج ـ استرخاء جمالي، ظلمة، حالة تشبه حالة التنويم المغناطيسي ـ ليساعد على ذلك بدوره.

وفي خضمّ هذا الوضع السينمائي (صورة مزدوجة، استرخاء جمالي نصف مغناطيسي للمتفرج)، يطورّ الفيلم ذلك الفعل الوهمي تبعاً لدينامية حقيقية لم تكن معروفة حتى ذلك الحين. الجرائم، المعارك، الهجمات، مجمل ضروب عنف الموت والحبّ، كلّها تتشابك هنا بشكل لم تعرفه أبداً على خشبة المسرح. والحق أن دينامية الفيلم تنشّط بدورها عملية المشاركة العاطفية.

تضاف إلى دينامية الحركة هذه دينامية داخلية هي دينامية التوليف. فالتوليف هو منظومة صور مجزأة ومتقطعة تترابط في ما بينها تبعاً لإيقاع معّين، وتستحوذ على معناها الشمولي

والاستمراري، لأن التوليف بالتحديد يقوم كلّياً على أساس إواليات الإسقاط ـ التماهي لدى المتفرّج. التوليف يفترض تلك الإواليات ويلجأ إليها، في الوقت عينه الذي يعجّل من وتيرتها، ويضخّم من حجمها. كذلك نجد أن كلّ ظواهر الإسقاط، التماهي، التي بإمكاننا الإحاطة بها على صعيد معزول (تجربة كوليشوف)، تتزايد مائة مرة في التعاقب الممنهج للقطات (التوليف). فليس الموقف وحده بل سلسلة المواقف، لا بل الحركة كلّها، حتى السيستام (النظام) الفيلمي كلّه، تأتي لتضيء الممثل، لتعطي حياة للممثل، لتؤدي للممثل، وفي التوليف الذي يجمع أفعالاً متوازية، في ذروة حركة الفيلم الدينامية (الخائن يكاد يقتل الأسيرة الشابة، والمنقذ يهرع خبباً لإنقاذها)، لا يعود للعبة الممثلين أية أهميّة على الإطلاق. إن بإمكان التوليف أن يحل مكان ما كان في المسرح يرتبط بأداء الممثل في سبيل الإيصال إلى الذروة. ولهذا السبب يقول تقنيّو الفيلم إنّ بإمكان توليف جيّد أن ينقذ ممثلاً سيّئاً من الفشل جاعلاً إياه يغزو الشاشة.

إن التوليف يضاعف من فعالية الأثر الذي أحدثه كوليشوف. فعملية الإسقاط ـ التماهي، في الاستعراض، إذ تتواكب مع إيقاع الفيلم (وتضاف إليهما الموسيقى، والمؤثرات التصويرية، وحركات الكاميرا وزواياها)، تأتي لتسبغ حياة ووجوداً، ليس فقط على وجه الممثل الخالي من التعبير بل كذلك على الأشياء التي لا وجه لها، وكما سبق لنا أن أشرنا في كتاب آخر (هو السينما أو الإنسان الوهمي)[1]، نجد أن الإسقاط يمتدّ ليصبح نوعاً من الأنسنة (أنتروبومورفية): فالأشياء، والمسدس، والمنديل، والشجرة، والسيارة لا تكتفي بالتعبير عن المشاعر، بل هي تستحوذ على حياة،

---

(1) Edgar Morin, *Le cinéma, ou l'homme imaginaire* (Paris: Editions de Minuit, 1956).

على حضور. إنها تتحدث إلينا، وتمثل. وفي المقابل تصبح الوجوه غير المعبرة مليئة برسالة تتجاوزها: تمتلئ بحضور كوني، تصبح كالمشاهد الطبيعية. وهكذ يأتي اتخاذ الوجوه طابعاً كونياً كاستجابة لتأنسن الأشياء. كذلك لا يكون الممثل بحاجة للتعبير عن نفسه على الإطلاق. فالأشياء والحركة والفيلم ذاته تتولى التمثيل بدلاً عنه.

إن بإمكان السينما أن تكتفي، وبكلّ بساطة، بأناس مؤتمتين (automates)، ليس فقط بالنظر إلى أنّ قناع التصوير الحديدي يغلق الممثل في نوع من الأتمتة، ولا بالنظر إلى تأثيرات الإسقاط ـ التماهي، التي تحدثها صورة الشاشة ومحتويات الفيلم الدينامية ونظام التوليف، على أنها تشتغل تلقائياً وبقدر كبير من النشاط مكان الممثل وبدلاً عنه، بل كذلك بالنظر إلى أن التقنيات الخاصة، الخارجة عن إرادة الممثل، تعمد سلفاً، وبشكل مصطنع، إلى صياغة المشاعر، التي كانت تبدو وكأنها ذات علاقة بالأداء الفردي وحسب.

فإلى خدع التصوير (كالدموع المزيفة التي تصنع بواسطة الغليسرين)، ثمة منظومة من التقنيات المؤثرة وذات الدلالة، هي التي تشغل الممثل بوصفه مادة أولية (زاوية الكاميرا، طول الصورة، التصوير ذاته).

إن زوايا التصوير قادرة على حمل دلالات عاطفية: فالصورة، إن التقطت من الأسفل، تؤدي إلى تمجيد الشخصية وإعطائها نوعاً من العظمة والسلطة والقوّة. بينما إذا التقطت من أعلى فتحطّ من قدر الشخصية وتذلّها.

وسرعة الكاميرا في حركتها، وطول الصورة، يحدّدان آلياً المشاعر التي سيعتقد المتفرج أن ثمة تعبيراً يخلقهّا على وجه من الوجوه. والكاميرا، إذ تتحرك بسرعة إلى الأمام، قادرة على أن ترينا وجهاً، على حين غفلة، قلقاً أو مرعوباً. وهذا الوجه غير المعبّر نفسه، سيعبّر عن ابتسامة أو لامبالاة أو ألم، تبعاً لديمومة الصورة

على الشاشة، قصيرة كانت، أم متوسطة أم مطوّلة. وإلى تقنيات الكاميرا تضاف تقنيات الإضاءة، «إن جزءاً كبيراً من المشاعر، التي على الممثل التعبير عنها، يندرج سلفاً في لعبة الإضاءة» (L. Page, Ibid., pp. 222 - 223) فالوجه في الظلام وجه يهدّد، وإذا سطع الضوء عليه يكون فرحاً، فإذا أضيء من أسفل يكون وجهاً حيوانياً، وإن أضيء من أعلى يشعّ بالروحانية.

تأتي صنائع التبرج (الماكياج) في كونها امتداداً لصنائع التصوير، لتحوّل الملامح، في وجه من الوجوه، تبعاً للتعبير الذي تتطلّبه كلّ لقطة على حدة، كذلك، وعلى حدّ قول جورج سادول عن وجه ميشال مورغان، الغريق والمؤثر في «السيمفونية الرعوية»، «أكثر مما هي من صنع الفنان، يمكننا اعتبار هذه الصورة صنيعة عامل الماكياج، ومسّرح الشعر، اللذين أعطيا الوجه سمة تهزّ، وصنيعة المصور الذي وفّر له ضوءاً مأساوياً، وصنيعة المؤلفة، التي أدامت تلك الصورة فترة تحتّمها الضرورة، وأخيراً وخاصة، صنيعة المخرج» (*Le cinéma*, p. 127).

إن كلّ هذه التقنيات (حركات الكاميرا، اختيار اللقطات وطولها، الإضاءة والموسيقى)، تسبغ على الوجه والحركة تلك الكثافة التعبيرية التي قد تنقصهما، أو تنسخان عليه التأثير الذي بوسعها استخلاصه منه. بإمكانها أن تكون أكثر أهمية بالنسبة إلى التعبير من التعبير نفسه، ومن تعبير الممثل بالتأكيد.

إذن فنظام السينما هو الذي يميل إلى تفتيت الممثل. بل وقد يحدث لهذا الأخير أن يطرد جسدياً خارج الشاشة، غير تارك عليها سوى يد تهتز، أو قدم تتحرك سابقة قدماً أخرى، أو ظهراً منحنياً، وتلك اليد، وتلك القدم، وذلك الظهر، تحلّ محلّ الكلاّم، ومحلّ الأداء، ومحلّ الملامح، ومحلّ حركة الجسد. وأحياناً يحدث للجسد كلّه أن يلغى، ولا يبقى غير الصوت. وصوت الممثل، فيما الكاميرا

تحدّق بشيء آخر ـ حدث ما، شخص ما، غرض ما ـ لا يكتفي فقط بالإيحاء بحضوره، بل لربما يكون أكثر إثارة من ذلك الحضور نفسه. وعليه يمكن للسينما أن تُلغي صوت الممثل كلّياً، إما بجعل الأشياء والمواقف تتكلّم بدلاً منه، وإما باستبداله بصوت آخر أكثر فعالية. بديل واستبدال أمران يشهدان على لا جدوى الممثل المحدودة: فهناك آخر، شخص مجهول، يمكنه أن يحلّ مكانه، وأن يستولي على صوته دون أن ينزعج المتفرّج، وحتى دون أن يدرك الأمر. فالاستخدام الدائب للبدلاء ولعمليات الاستبدال، ليس سوى اختبار نموذجي وثابت لعملية تفتيت فردية كانت حتى حينه ذات سيادة: هي فردية الممثل.

في أقصى الحالات، يستمر المتفرج في رؤية الممثل غير المرئي، وفي قراءة المشاعر، التي تهزّه في وجه الغائب. فالأنسنة والطابع الكوني يجعلان في هذا الإطار الأشياء تمثل بدلاً من الممثل. وهذه الأشياء تحلّ بدلاً منه، بل ويكون الأمر كبير الفائدة، ومن هنا كلّمة ألكسندر أرنو: «إن الممثل الكبير على الشاشة هو ذلك الذي لا يترك نفسه منسحقاً بكلبه أو بحصانه»، وكذلك الكلمة التي قالتها لسلي هوارد: «بالإمكان الاستغناء عن الممثلين وإحلال أيّ شيء مكانهم».

باختصار، إذن، ليست لعبة الممثل سوى واحدة من وسائل التعبير السينمائي، القابلة دوماً للإلغاء. في المقابل نجد أنّ إدارة الممثلين (من قبل المخرج)، يمكنها أن تشكّل الفنّ الأساسي في بعض الأفلام[2].

---

(2) لقد شدّد نقاد، من أمثال أندريه بازان، على الأهمية المتزايدة لإدارة الممثلين، ولكن من وجهة نظر فنّ الإخراج.

أن تكون ممثلاً أمر لا يتطلب تدريباً ولا مهارة. ولهذا السبب يغيب في العديد من البلدان، إعداد مهني لممثلي السينما، ولهذا السبب أيضاً نجد أن عدداً كبيراً من ممثلي السينما، بل ومن بين الأكثر أهمية منهم، بدءاً بالنجوم، مصدرهم الشارع عادة. ولهذا السبب أيضاً نجد أنّ الأطفال ليسوا حتى بحاجة إلى معرفة دورهم وعيشه («لم أكن أعرف أنني بائسة على هذا النحو»، صرخت الصغيرة بوليت ألامبار، وهي تشاهد فيلم **الأمومة**). ولهذا السبب أيضاً نجد الحيوانات، كالكلب رانتانتان، والحصان طرزان، والقردة شيتا، تؤدّي أدوارها بأسلوب طبيعي للغاية رغم أنها أدوارٌ مؤنسنة، أي اصطناعية للغاية.

في قاعة التصوير، يصبح النجوم شبيهين بالأطفال والحيوانات إلى حدّ ما: يصبحون مادة أولية غير متخصصة، تخضع لإدارة تقنيين حقيقيين هم المهندسون، وعمال الميكانيك، والمصوّرون، والمخرجون. بل وقد يحدث لهم أن يصبحوا كالأشياء. «نحن معشر النجوم لسنا سوى أثاث، أثاث ذي قيمة، تقلّ أو تنقص، حقيقتنا تقلّ أو تنقص، لكنّنا، في نهاية الأمر، قطع أثاث يتصرف بنا المخرج كما يشاء» (جان شفرييه). «أناس آليون متطورون بين يدي المخرج» (أ. لوغيه). ولقد صرح بيار رينوار، ولوي جوفي، وماري بيل، وإدفيغ فويار، أكثر من مرة بأنّ الفنان يساوي ما يصنعه المخرج به. وكتب موسيناك يقول: «من الناحية النظرية، ليس الفنان السينمائي سوى مادة فوتوغرافية، تكون ذكية أو حمقاء، تبعاً لما يختاره المخرج وقد وضع غايات فيلمه نصب عينيه... بمعنى أنّ قيمة التعبير الخاص تكون مرتبطة بقيمة تعبير المجموع» (**ولادة السينما**). وقال سادول: «إن المخرج يستخدم الممثل أحياناً وكأنه آلة موسيقية، طالباً منه أن يكتفي بإعطائه، نغمة سليمة لن تكون فيما بعد سوى

عنصر من عناصر السيمفونية الكبيرة» (*Le cinéma*, p. 132). أما ديلوك فإنه يهمل الممثل، خلال إيراده العناصر الأربعة الرئيسية للتعبير السينمائي، وهي الديكور، الضوء، الإيقاع، والقناع. ويرى ديلوك أنّ وجه الممثل (أي القناع) يخلق وكأنه ديكور. فإن الممثل يميل لأن يكون آلي الحركة، قناعاً، دمية أو أيضاً، وكما تنبأ موسورغسكي «تمثالاً يتكلّم».

والحال إن دمى الترنكا، وشخصيات ميكي، ودونالد إنجازات والت ديزني، هي حية كالنجوم، بل وربما تفوقهم حياة . . .

إننا بهذا نصل، من جهة، إلى الممثل الطيار، الذي يمكن استبداله بأيّ كان: رجل من الشارع، طفل ساذج ـ أو بأي شيء كان: دمية، رسوم متحركة ـ ومن جهة ثانية، إلى الممثل الصفر أو اللاشيء، أي إلى الممثل الذي لا يمتلك أي تعبير على الإطلاق.

لكن المعجزة تكمن في أن الممثل الأحمق قد يغدو ذا فاعلية وعمق في السينما، في وقت يحوّل فيه الفيلم ممثلاً غبي التعبير إلى شخصية مؤثرة. وتنبثق هذه المعجزة خلال عملية الإسقاط التي يقوم بها المتفرج. فهذا الأخير، الذي اعتاد نفخ الحياة في أشياء الشاشة التي لا روح فيها، يعطيها ولم لا لدمى تختزل الممثلين.

إن السينما تمجد الشخصيات في الوقت عينه الذي تحطّم فيه الممثل.

فهناك أولاً تلك الهالة، التي تشع من خلال الحضور على الشاشة، أعني هالة القرين. فـ «شخصيات الظل» بوصفها أشباحاً مجسدة لا يمكن الإمساك بها، «إذ تُقدّم في الفيلم تبدو أكثر واقعية، في نظر المتفرج، وأكثر إنسانية، وأكثر التصاقاً بذاتها، مما هو حال الممثلين الحقيقيين الذين قاموا بأدوارها». (Hampton, *A Story of*

(*the Movies*. وشخصيات الظلّ تلك تنال مزيداً من التعظيم عن طريق اللقطة الكبيرة، والإضاءة، والماكياج، والموسيقى. . . إلخ. أي وبالتحديد عن طريق تلك التقنيات التي تحطم لعبة الممثل. فالتقنيات التي تتضافر فعاليتها في التوليف، تبثّ فوق الوجوه ثروة من المشاركة لا تنضب.

إن غياب الممثل جسدياً يسهم في ذلك التعظيم الذي يسبغ على الشخصية. صحيح أن ممثل المسرح بدوره يتحمّل عبء التصاق شخصيته به، لكنه، وبالنسبة إلى المتفرجين، لا يرتبط بالشخصية إلا بعد أن يرحبّ التصفيق بدخوله إلى الخشبة، ويعود لينفصل عنها في اللحظة التي يحيي الجمهور فيها. والممثل يخترق شخصيته عند كلّ خطأ وعند كلّ هفوة.

في السينما، يتوجب على الممثل أن يلتصق بدوره التصاقاً حميماً، وهو دور اختير له الممثل تبعاً لنمطه، أي تبعاً للمعنى وللتعبير المباشرين والطبيعيين الباديين على وجهه وعلى جسده. وكما يقول بودوفكين: «إن تنوع الأدوار، التي يمكن للممثل أن يقوم بها في السينما، يرتبط إما بتنوع النماذج التي يمكنه أن يؤديها وهو محافظ على ملمحه الخارجي نفسه (ستروهايم)، وإما «بتطور النمط نفسه عبر تنوع في الظروف» (*Film Acting*, p. 150). في الواقع إنّ نمط الوجه، أي التعبير المهيمن في الوجه والمميّز له، يتخذ أهمية تجعل المخرج يبحث عن وجوه في الشارع، ويستخدم وجوهاً مصدرها الشارع. ولنلاحظ هنا أن لعب الممثل بملامحه يقلّ أهمية عن حيازته للملامح ـ أي للقناع. أما النمط الجسدي فإنه يميل إلى أن يساوي (أو يتجاوز)، في أهميته، الأداء التقليدي أو فنّ التكوين. وعلى هذا النحو نستنتج كيف أن الممثلين، الذين يقومون بأدوار تركيبية، يندر وجودهم على الشاشة. فهنا أيضاً ترجيح لكفة

الشخصية. الشخصية التي هي هي في آن شخصيّة الحياة الحقيقية وشخصيّة الشاشة، وذلك في الوقت عينه الذي تقلّ فيه قيمة أداء الممثل.

وعليه، فإنّ أداء الممثل لا يخلو من معنى أو من أهمية في السينما، لكنه يتأسس على جدلية خاصة. «كونوا طبيعيين» ذلك ما يطلب من الممثلين. ويصبح الطبيعي، بمعنى من المعاني، التقنية الوحيدة التي يلقنونها. نجمات هوليوود الناشئات يتعلمن الكلام، والمشي، والركض، والجلوس، ونزول الدرج. وفرقة «ج. آرثر رانك كومباني أوف يوث» (التي تأسست في العام 1946)، تعطي دروساً في الرقص، والمشي، ولعب السيف، أي في الاسترخاء، والمرونة الحيوانية، والحياة. «إن الممثل مرغم على أن يكون طبيعياً كالشجرة» (Lionel Barrymore, dans: *Les techniques du film*, Payot 1939). ولكن، وانطلاقاً من هنا بالذات، يصبح هذا الطبيعي في السينما نوعاً من الأسلبة لاواقعية. لأن خصوصية الإنسان، على خلاف الشجرة، تكمن في افتقاره إلى الطبيعي في أخطائه، وهفواته، وحماقاته. ومن هنا انبثاق تلك الجدلية الجديدة المتكوّنة من الطبيعي ـ الاصطناعي، التي تؤدي بالممثلين إلى القيام ببعض الحركات المعينة ـ شدّ السترة، وضع اليدين على الشعر، ناهيك بتلك الإشارة المفتاح في التصرّف الطبيعي: أعني إشعال سيكارة. والممثلون يعترفون عادة بتفوّقهم في السلوك الطبيعي، وذلك تحديداً حين يتجاوزون في آن تلك الحركات والتصرف الطبيعي المنمذج، ويلتقطون أنفاسهم بارتياح ما إن يقدمون على حماقة أو على خطأ، ويبدون، وكأنهم في كلّ لحظة يمارسون تصرفاً طبيعياً.

في الوقت الذي تشجع فيه السينما التصرف الطبيعي، لا يفوتها أن تشجع أيضاً التصرف الطقوسي، القائم على عراقة القناع وآلية

الدمية، وهو تصرف يرتبط بطقوسية المسرح الياباني أو الإغريقي، وبطقوسية مسرح الدمى. إن لعبة السينما تبدأ مع وجه سيسوي هاياكاوا («خيانة» لـ سيسيل ب. دو ميل، 1915) ومنذ ذلك الحين توجهت اللقطة الكبيرة نحو «هذا الفنّ، الذي اعتبره أساس مهنتنا، فنّ الأقنعة المحددة» (Max Ophüls, *Cahiers du cinéma*, no. 54, Noël 1955, p. 7).

في قطبي أداء ممثل السينما، القناع العريق من جهة، والتصرف الطبيعي من الجهة الأخرى، تكمن إمكانية تبادل الواقع تبعاً لطبيعة اللقطة أو لمزايا الممثل، وإمكانية تطابقهما فيما يسمّى بـ«الرزانة».

إن الرزانة تهرع للمصالحة بين التعبير الدائم للقناع وبين ألوف التعابير الصغيرة الحيّة التي تفرز «الطبيعي». ويتمّ التوصل إليها، أمام الكاميرا، عن طريق جوانية الأداء. كان مورناو يأمر ممثليه: «لا تمثلوا. فكروا». ومنذ العام 1915، كانجاك دي بارونتشيللي يقول: «ليس من الضروري ولوج جلد الشخصية، بل فكرها». وقال تشارلز دالن: «في السينما ينبغي على الممثل أن يفكّر، وأن يترك الفكرة تشتغل فوق وجهه. أما العدسة فتقوم بالباقي .. إن الأداء المسرحي يتطلّب تضخيماً، أما الأداء السينمائي فيتطلّب حياة داخلية» (تشارلز دالن، «الشعور الإنساني» في «الفنّ السينمائي») إنّ الإلحاح على الحياة الداخلية يستكمل هنا نظرية كوليشوف الخاصة «بالنماذج الحية».

فكروا! إن هذا «الكوجيتو» السينمائي واضح. فالـ «أنا أفكر»، لدى ممثل السينما، تعني «إذن أنا موجود». أن نكون أمر أكثر أهمية من أن نظهر. «أن نمثّل ليس معناه أن نعيش، بل معناه أن نكون» (جان إيبشتاين)، أما «أنا موجود»، التي يعبر عنها الممثل، فإنها تفرض نفسها عن طريق «فعل إيمان بالقرين».

فالأداء بالتالي يصبح لعبة الروح: والوجوه، في لقطة كبيرة، تصبح «شرائح روح حقيقية». (J. Supervielle «cinéma,» *Cahiers du mois*, p. 182) وإنّ صفاء نظرة ميشال مورغان تبدو كبئر للروح. ولدالن قول مأثور: «إنّ السينما تريد روحاً خلف الوجه» (المصدر نفسه). إيف فرانسيس: «التمثيل... بواسطة الروح في أعماق العينين» («تأملات حول التمثيل السينمائي»، في: *Anthologie du cinéma*, p. 319). إنّ رزانة التصرفات وفعل المحاكاة يميلان إذن إلى تركيز كلّ الانتباه على «روح الوجه». صحيح أن أداء الممثل في السينما لم يلغ بالضرورة لكنه يميل إلى التحوّل إلى فنّ الحضور الذاتي، ضمن إطار النموذج الحيّ (قناع أو نمط تعبيري).

ومن هنا كلّ تلك الإمكانيات التي استطاعت السينما استغلالها، وكان المسرح يجهلها، أو بالكاد واضحة. هناك أولاً الأداء «الرزين»، «المركز»، «الطبيعي»، الواقعي، «البسيكولوجي»، الذي يعرف كيف يعبر عن نفسه، عن طريق حركات تقف عند حدود الإدراك. ومن جهة أخرى، يميل الممثل إلى أداء شخصيته الخاصة. ويقول فرانك كابرا أنّ غاري كوبر كان يمثل غاري كوبر في فيلم «**مستر ديدس**». والواقع أن تخصّص ممثل ما تبعاً لنموذجه الخاص، عرف في السينما انطلاقة كانت مجهولة في المسرح. ولقد حقّق الأداء «الطبيعي» مكسباً مماثلاً: «إنّ كلّ ممثل يصل إلى ذروته حين يتاح له أن يعبّر في دور شخصية تشبهه كأخ له» (كابرا).

أن بإمكان المخرج أن يبحث عن وحدة المؤدي والمؤدى، خارج إطار الممثل المحترف، لدى مجهولين يتطابق نموذجهما الجسدي والسوسيولوجي مع الشخصية التي يتطلّبها الفيلم. فالسوفيات أولاً (إيزنشتاين وبودوفكين)، ثم الواقعيون الإيطاليون الجدد (روسيليني، ودي سيكا)، استخدموا أناساً من الشارع. «يجب

أن نعثر في الزحام على الوجوه، والتعابير، والرؤوس التي نريدها» إيزنشتاين، يرد لدى ألتمان، في مقالته: *Art cinématographique,*) (VIII, pp. 126 - 127 . «يجب أن لا يساورنا أيّ خوف من أشخاص ليسوا ممثلين محترفين. وعلينا أن نتذكر جيداً أنّ بإمكان كلّ إنسان أن يمثّل نفسه، بشكل ممتاز على الشاشة، مرة في الحياة على الأقلّ»، (دوفجنكو، يرد لدى ألتمان، في المصدر المذكور، ص 123). وذلك لأن «عجوزاً حقيقياً متقدماً ستين عاماً يمكنه أن يلعب دوره» (Eisenstein, Ibid.).

صحيح أنّ «الأداء الطبيعي» لدى غير المحترفين له حدوده: «فبما أن الاستديو مكان غير طبيعي بالنسبة إليهم، نراه يجعلهم هم أنفسهم غير طبيعيين» (Balazs, *Theory of Film,* p. 79) ير أنّ هذا الحد، الذي يتحدث عنه بالاش، يمكن تجنبّه عن طريق الممارسة البسيكودرامية والسوسيودرامية، التي يقوم بها الإخراج. والحقيقة أنّ التجربة المهنية «للممثلين النمطيين من جهة، وتطوّر النجوم والممثلين الكبار من جهة أخرى»، هما اللذان لجما استخدام سارقي الدراجات.

إن السينما بقدر ما نفت أداء الممثل التقليدي، عملت على خلق النجم، والنجم يرتبط في آن بالممثل «الطبيعي» والممثل «النمطي»، واللاممثل المحترف.

النجم هو، مثل اللاممثل أو الممثل المتخصص، نمط تعبيري. أما ما يميزه فهو الطابع التفوقي والمثالي الذي يجعل منه نموذجاً يحتذى به. والنجم، كالممثل المتخصص واللاممثل ـ وعلى خلاف الممثل المسرحي ذي الأدوار المركبة ـ يلعب شخصيّته الخاصة، أي الشخصية المغالية، التي تجد تعبيرها الطبيعي في وجهه، وابتسامته، وعينيه، وجسده الجميل (آستانيلسن ماري بيكفورد، ليليان غيش،

ورودولف فالنتينو)، «كانت أجيال المسرح تقصده لتشاهد بوث في دور عُطيل ومانسفيلد في دور سيرانو . . . أما نحن فإننا نقصد السينما لنشاهد غاربو في دور غاربو» (Katrhyn Dougherty, «Close-up and Long Shots,» *Photoplay,* vol. XVIII, no. 1, déc. 1932, p. .26)

تلعب النجمة دورها الخاص بشكل مستدام (بل وتلعبه حتى في الحياة كما رأينا)، مع بعض الاستثناءات النافذة (غاربو وهي تضحك). بل ولقد وصلت السينما إلى حدّ ضمّ أبطال لديها (مارسيل سيردان، سونيا هيني)، كما ضمّت قائدي أوركسترا (ليوبولد ستوكوفسكي) وجعلتهم يمثلون أدوارهم الحقيقية وأحياناً باسمهم الحقيقي.

وفي هذا الصدد ترانا نعثر على الجدلية، التي يولد النجم منها، والتي تنطلق من الشخصية الحقيقية إلى شخصية الشاشة والعكس بالعكس. ولنتذكر هنا فقط أنه إذا كانت النجمة تلعب في الحياة أسطورتها الخاصة (شخصيتها على الشاشة)، فإن هذه الأسطورة تكون مندمجة في نموذجها ـ وجهها وجسدها.

وذلك لأن هذه الوجوه والأجساد والأصوات، التي تنتخبها السينما، هي أصلاً في الحياة حاملة لنوع من السرّ المقدّس. هذه الوجوه أقنعة تعبّر مباشرة عن القوة أو عن الحنان، عن البراءة أو عن التجربة، عن الرجولة أو عن الطيبة، وبشكل أكثر رحابة، عن قيمة فوق إنسانية، عن تناسق إلهي، هو هو ذاك الذي نطلق عليه اسم الجمال.

إن إعجابنا وحبّنا يُحمّلان الوجوه الجميلة روحاً مشعّة. والجمال يبدو لنا باستمرار ثراءً داخلياً، وعمقاً كونياً. الجمال ذو الوجوه

المتعددة هو القناع المقدّس الذي من ذاته ولأجلنا، يعبّر عن الفضيلة، والخير، والحقيقة، والعدل، والحبّ. **الجمال لغة. فبينما نرى أن تعبير الوجوه المشعثة، والمجعدة، والمتغضنة في لقطات ايزنشتاين الكبيرة، هو هو سرّ جمالها، فإن جمال إشعاع وجوه النجوم بالشفاه نصف المفتوحة، هو الذي يمثل تعبيرها.**

وعلى خلاف ما يحدث في المسرح، نلاحظ في السينما أنّ الجمال قد يتبدى في آن ضرورياً وكافياً للممثلة. الجمال هو الممثلة في السينما.

يمكن للنجمة أن تكون ذات وجه خال من أيّ تعبير: وأداؤها، على حدّ تعبير إميل لودفيغ، قد يقتصر «على نغمة واحدة، حركة واحدة بالملامح، تصرف واحد تكرره في كلّ الأدوار التي تقوم بها». وليو روستن من جهته، يتحدّث عن نجمة لا يحمل وجهها سوى تعبيرين: تعبير عن السرور وتعبير عن سوء الهضم. بيد أن جمال هذه النجمة قد يكون على إثارة وسحر وفعالية أقنعة الصين، والهند، واليونان المقدّسة، وعلى فصاحة وجوه التماثيل.

هناك حيث تنشغل عملية التدمير الأقصى للممثل، والتمجيد الأقصى للشخصيات (الأدوار)، لا تحتاج النجمة إلى شيء آخر غير تنمية جمالها، والحصول على ارتياح أسمى، والحفاظ على شخصيتها نصف الأسطورية. إنّ أيّ فتاة يمكنها أن تكون نجمة، أي شيرلي، أي دمية، أكبيرة كانت أم صغيرة.

في الحقيقة إنّ قوة إسقاط لا تنتهي ستتركز على هذه الدمية لكي توفر لها تعبيرها الأسمى، الإلهي. فاللاتعبير هو التعبير الأسمى عن الجمال. وتقنيات السينما هي التي تنجز عملية تحويل الدمية إلى معبودة.

كان مالرو يقول إنّ النجمات لسنَ على الإطلاق ممثلات يشتغلن سينما، إنهن ممثلات، لكن بعضهن قد لا يتجاوزن درجة الصفر في التعبير.

ومع هذا فإنه هو هو الجمهور نفسه الذي يعجبه الأداء الذكي الذي يقوم به أمثال إميل جاننغ، وميشال سيمون، وتشارلز لوتون، وكلّ العظماء القبيحين الذين عرفتهم السينما، ويعجب في آن بالحيوية المتدفقة على الوجوه الجميلة التي يسقط عليها روحه. وما من تناقض في الأمر. الجمال هو المعادل العاطفي لكلّ الفضائل الأخرى. هذا إن لم يكن هو الفضيلة الأسمى!

ومما لا شك فيه أن من غير الضروري أن تكون النجمة خالية من الموهبة. فحسن الأداء لا يفسد الأمور. هناك ممثلات كبيرات هن في آن نجمات، مثل كاترين هيبورن، وبيتي دايفز، وآنا مانياني. وفي فرنسا، في أوائل الخمسينات، لاحظ جانتيوم، أن ثلاث عشرة نجمة من بين عشرين هنّ في الوقت عينه ممثلات في المسرح.

ومن الملائم هنا أن نشير، مرة أخرى، إلى الاستثناء الذي يمثله النجم الهزلي. فرصيد الهزلي يظلّ الأكثر أمانة لتقاليد السيرك والميوزيك ـ هول والمسرح: فهو يحتفظ من تلك الفنون الثلاثة بالمغالاة في الحركة، والفنّ الإيمائي، وأحياناً حس اللعب على الكلام (المزاح). الهزل فنّ، وموهبة، وتقنية. وليس صدفة أن يكون عدد من كبار الممثلين الدراميين قد بدأوا كهزليين كبار، ومثالنا على هذا شارلي شابلن وريمو. والنظام الخاص بالهزلي، الذي هو سلب حقيقي للدرامي أو للمأساوي، يبرهن لنا أن رصيد العواطف الدنيوية والقدسية ـ الضحك في كلمة واحدة ـ هو الأقلّ آلية والأكثر اعتماداً على العقل والذكاء. وإذ أشرنا هنا إلى وضع الهزلي الخاص، وكذلك إلى احتمال أن يكون بعض النجوم ذوي موهبة تعبيرية، يبقى

علينا أن نردّد، مرة أخرى، بأن نظام النجوم لم يتمكن من النموّ إلا لأن تقنيات السينما قد بدلت من صورة الممثل القديمة وفتنتها.

فاللا ـ ممثل والنجم ما هما سوى نتيجة حاجة واحدة. لا إلى ممثل بل إلى نمط، إلى نموذج حيّ، إلى حضور. ودرجة الصفر في الأداء السينمائي، التي تسمح بإلغاء الممثل، تسمح أحياناً بنمط معين لنجم يقوم على أساس الجمال: النجم المؤلل والقناع، الشيء والألوهية. النجم نجم لأنه كان بالإمكان تحويل الممثلين إلى أشياء يشتغل عليها تقنيو الفيلم، ولأنه كان بالإمكان أيضاً إعطاء وجه ـ قناع ما، هو في أغلب الأحيان حافل بكلّ هالات الجمال المعبودة، إعطاؤه كلّ ضروب الثراء الذاتي. النجم نجم لأنّ النظام التقني للفيلم يطوّر ويستثير عملية إسقاط ـ تماهي تصل إلى ذروتها في عملية تأليه، وذلك حين تتركز، تحديداً على ما في العالم من شيء هو الأكثر إثارة: الوجه الإنساني الجميل.

نحن والنجم

وهكذا، بعد أن درسنا الشروط البسيكولوجية والسوسيولوجية والاقتصادية لنظام النجوم، نصل الآن إلى نقطة نطلّ منها على الشروط السينمائية الخاصة. فالنجمة ـ الموضوع (السلعة) والنجمة ـ الإلهة (الأسطورة) لم تكونا ممكنتين إلا لأنّ تقنيات السينما تحيي وتديم منظومة مشاركات تمسّ الممثل في أدائه وفي شخصيته على السواء.

إن النجمة ليست ولم تكن سوى واحدة من إمكانيات السينما. وهي لم تكن بالضرورة، وكما سبق أن قلنا، جزءاً من طبيعة أداة التعبير السينمائية. لكن هذه الأداة هي التي جعلتها ممكنة. بمعنى أن سينما أخرى، قائمة على «اللاممثلين»، كان من شأنها أيضاً أن تعرف انطلاقتها الخاصة. غير أن الاقتصاد الرأسمالي، وميثولوجية (أسطورية) العالم الحديث، وميثولوجية الحبّ في المقام الأول، كانتا من حدد ذلك الوحش الخرافي المقدّس والمضخّم المعروف بالنجم.

إن أبطال الفيلم ومآثرهم، والصخب والغضب اللذين يحيطان بهم، يذوبون جميعاً في ذهن المتفرج. وهذا الذوبان هو الذي يحرّر

النسغ المهدئة (التنفيسية). وبهذا المعنى تسهم النجمة، كبطلة للأفلام، في عملية التطهير الجمالي التي يقوم بها كلّ استعراض.

لكن النجمة هي بالتحديد نجمة طالما أنّ الدور الذي تؤديه يتجاوز حدود الجمالية. فكما تكشف لنا تحقيقات هـ. بلومر وج. ب. ماير، تختار النجمة بيتها تبعاً لذهنية معجبيها. وهي تتابع على الشاشة عيش أحلام النعاس أو العشيات. إنها تقيم أحلاماً كاذبة وتكيفّها، وأحلاماً كاذبة بمعنى تماهيات وهمية. وذات مرّة قالت صبية إنجليزية: «إنني أحلم بريتا هايوارث، وألعب أدوارها في أحلامي».

عند هذا الحدّ تصبح النجمة غذاء للأحلام، والحلم، على خلاف التراجيديا (الفاجعة) المثالية، التي يتحدث عنها أرسطو، لا يطهرنا حقاً من خيالاتنا بل هو يكشف عن حضورها الأخاذ فينا، تماماً كما أنّ النجوم لا يستدعون عملية التطهر (الكاتارسيس) إلاّ جزئياً، ويبقون على الخيالات التي تريد من غير أن تستطيع، أن تتحرر في أفعال. وهنا يصبح دور النجمة دوراً «ذهانياً» (عصابياً): فهي تستقطب الهواجس وتثبتها.

وهذه الأحلام، إذا لم يكن بإمكانها التحوّل إلى الفعل الكلّي، تظهر على سطح حياتنا الملموسة، وتكيّف سلوكياتنا الأكثر مرونة.

والتماهيات الوهمية هي في حدّ ذاتها خمائر لعمليات تماه عملية، أو محاكاة.

إن النجوم يسيّرون تصرفاتنا وحركاتنا ووقفاتنا ومواقفنا، وتنهدات النشوة التي تنطلق منها قائلة («إنه رائع»)، والندم الصادق («آسفة يا فريد إني أشعر بودّ كبير تجاهك، لكنني لست مغرمة بك غراماً»)، وأسلوب إشعال السجائر، ونفث الدخان، وتناول

المشروب بلا مبالاة أو بحركة شبقة، وإلقاء التحية بقبعة أو بدونها، وإظهار انفعالات في الوجه تمردية عميقة، ومأساوية، وأسلوب رفض دعوة أو قبول هدية أو السماح بقبلة أو عدم السماح بها.

إن عدداً كبيراً من ضروب المحاكاة يتركز على الثياب. فقبل العام 1914، حين كانت السينما الفرنسية تهيمن على السوق الدولية، كان كلّ فيلم جديد «يعرض في عاصمة من العواصم، يؤدّي على الفور إلى عدد كبير من الطلبيات، التي تتقدم بها النسوة الأنيقات»[1]. وبعد ذلك صارت نجمات هوليوود يمارسن تأثيرهن في مجال الثياب على جمهرة المتفرجين كلّها. وفي العام 1930، أطلق صانع الثياب، برنارد فالدام، فكرة تقنين هذا الاتجاه عبر إطلاقه، ضمن إطار «مكتب التسويق الحديث» (مجلتي **سكرين ستارز ستايل** (*Screen Stars Styles*) و**سينما مود** (*Cinéma Modes*))، ومنذ ذلك الحين صارت الملابس المستوحاة من الأفلام الناجحة تعتبر هي المقياس وتنتشر في الأسواق.

فإذا كانت الخياطة الباريسية تهيمن هيمنة السيد على مسألة تحديد طول الرداء، وإذا كانت تمسك باحتكار تحديد الموضة على المدى القصير، فإن النجمات هن اللواتي يقفن في طليعة تيارات الموضة الكبرى محطمات أطر الثياب أو عاملات على تليينها. في العام 1941، تبنّت ممثلات هوليوود الكبيرات الأقمشة والثياب الرجالية (التويد)، السراويل القصيرة، والقمصان. هذا بينما صار النجوم الذكور يستخدمون أقمشة وألواناً كانت تعتبر نسوانية حتى ذلك الحين. ونعلم أنّ بإمكان نجم ما أن يقلب كلّ المعتقدات في

(1) «Gael Faim» dans: Marcel Lherbier, *Intelligence du cinématographe* (Paris: Corréa, 1946), pp. 449-450.

ملكوت الأزياء. فكلارك غيبل، حين ظهر في فيلم «**نيويورك - ميامي**»، عاري الصدر تحت قميصه المفتوح، سدّد ضربة قاضية لصناعة القمصان الداخلية إلى درجة أنّ نقابة صانعي القمصان الداخلية طالبت بحذف ذلك المشهد.

إنّه لمن الطبيعي للنجم، باعتباره نموذجاً مثالياً، متفوّقاً وأصيلاً، من الطبيعي له أن يوجّه الموضة. فالموضة هي ما يسمح للنخبة بأن تبدو متميزة عن العامة. ومن هنا حركتها المستدامة التي تسمح للعامة بأن تتشبه بالنخبة، ومن هنا نشر الموضة بشكل لا يتوقف.

إنّ ضروب المحاكاة التملكية لا تنتهي، مبدئياً، منذ اللحظة التي تعلق فيها بأشياء تشبه تلك التي من المفروض بالنجم أن يستهلكها ويستخدمها أو يمتلكها، وهي تتراوح بين الشمعدان واللباس الداخلي، من الويسكي إلى الزلاجة الجليدية (التي زاد رقم مبيعاتها، في الولايات المتحدة، بنسبة 150 ٪ بعد أفلام صونيا هيني)، ولهذا السبب نجد نظام الإعلام الحديث الهائل، إذ يلتقط ذلك التيار لخدمة غاياته التجارية، ينّميه، ويضخّم من حجمه. والحقيقة أنّ النجمة هي باستمرار مادة دعائية.

ليست النجمة الدعائية، وحسب، عبقرية تمارس بساطتها، ضامنة لنا تميز أحد المنتجات. بل هي تدعونا إلى تبني سكائرها، ومعجون أسنانها، وأحمر شفائفها، وشفرة الحلاقة، أي تدعونا إلى التماهي الجزئي معها. إنها تروّج لبيع الصابون، والقمصان الداخلية، والبرادات، وأوراق اليانصيب، والروايات التي تطبعها بما لديها من فضائل. وحين يشتري الشاري أحد هذه المنتجات فإنه في الحقيقة، وإلى حدّ ما، يتملك شيئاً من روح النجمة وجسدها، ويستهلكه، ويدمجه في شخصيته.

ونحن نفهم كيف أنّ فاعلية النجمة الكبرى إنما تمارس على البضائع المطبوعة سلفاً بسحر جنسي. وعلى هذا النحو تستنفر النجمة بخاصة للتغني بأدوات التجميل، والأدوية المنشطة للجنس، وهي المعادل المعاصر لمصافي الغرام.

وبشكل عام، ليس ثمة، في مضمار الجنس المعاصر، ما لا يخضع لتأثير النجوم بشكل أو بآخر.

فالنجوم ساهموا في إبعاد البذلة الرجالية الموروثة من أيام الطهرانية الإنجليزية ـ بذلة غامقة تشبه بذلة الكاهن ـ لصالح ثياب ذكورية قاسية (سترات قصيرة، ملابس جلدية)، ولصالح ألوان مهيّجة للعين. أما صنوف اللبس ذات النزعة الأنثوية فقد تمثلت في سترة الصوف أو في السراويل، فكشفت عن مكامن جديدة للحم العاري.

إنّ مناطق التركيز الشبقي، ولا سيّما الشعر، صارت تشكل جزءاً من سحر النجم. بحيث إنّ بإمكان مزيّن من المزينين أن يكتب تاريخاً للسينما انطلاقاً من وصفه لشعر ماري بيكفورد. كذلك، بإمكان أي سينمائي أن يكتب تاريخاً لتزيين الشعر. ولنذكر هنا أنّ موضع ومصطلح «الأشقر البلاتيني» بدا مع جين هارلو، في فيلم «**ملائكة الجحيم**» (1930). وفي العام 1936، انتشرت في الولايات المتحدة موضة الشعر المالس، التي بدأت مع غريتا غاربو. ثم كانت تسريحة نورما شيرر، في «روميو وجولييت». ثم كانت الخصلة النازلة على العين، على طريقة فيرونيكا ليك، ذات نجاح كان من الضخامة بحيث إنّ أصحاب المصانع والمؤسسات توسلوا إلى النجمة لكي تلغيها، لأنّ الطابعات على الآلة الكاتبة إذ صارت الخصلة تغطي إحدى عيني كلّ واحدة منهن، زدن من عدد الأخطاء الطباعية. وفي فرنسا، وبعد أن قامت مارلين صولوني بدور إيزولت في فيلم «**العودة الخالدة**»، امتلأت البلاد كلّها بعدد لا يحصى من الإيزولتات.

وعليه، فإنّ تيار التقليد لم يوفر شعر الرجال. فقد سادت أساليب التسريح مرة على طريقة مارلون براندو، ومرة على طريقة جيمس دين... إلخ.

خارج إطار ضروب التقليد الخاصة، نلاحظ أنّ سحر التسريح كلّه قد أعطي طابعاً شبقياً مبالغاً فيه، مما أدّى إلى تنشيط أسواق الشامبو ومستحضرات الشعر الأخرى.

وبشكل أكثر وضوحاً تبدو هوليوود مصدر صناعة الماكياج الحديث. فالعناية بالجمال، التي كرسّها ماكس فاكتور وإليزابيت آردن للنجمات، والمواد والمساحيق التي خلقت لهن خاصة، سرعان ما انتشرت على كلّ الوجوه في العالم. بحيث إنّ كلّ تلك العلب والأنابيب وكريمات الجمال، والحليب المستخرج من ثمرة الخيار، وصفار البيض المصنوع لبشرة الوجه، وكلّ تلك المختبرات التي تهتم بتسريحات البورجوازية الصغيرة والمستخدمة الصغيرة، تبدو وكأنها المساحيق السحرية التي تستعار من النجمات بغية التشبه بهن. إن الكيمياء والسحر يتضافران في طقوس تقليدية تمارس صباحاً ومساءً: وأمام المرآة تنبثق صورة جديدة، ووجه هوليوودي.

وماذا عن الشفاه! إنّ شفتي جوان كراوفورد تنطبعان على ملايين الشفاه في جميع أنحاء العالم. والفم الطبيعي يمّحي تحت فم ثانٍ، دموي، مظفّر لا تردد فيه، طلي طلاء لماعاً بشكل يجعله يستثير قبلة العابر الذهنية.

وصناعة الجمال، في انطلاقتها الكبيرة، تحدّد وتنشر مقاييس مكيّفة تبعاً للنجمة ـ النموذج. وعلى هذا النحو، أصبحت الوجوه الأنثوية أقنعة سحر مغرية، على صورة تلك الوجوه المرتسمة على الشاشة. وهكذا تأتي المساحيق والطلاء والتبرج والثياب الداخلية

لتتكامل مع بعضها البعض، في دعوة إلى الغزل والرغبة والحبّ. أما الحركات الحاملة للنزعة الجنسية ـ التدخين والشرب ـ الحركات الطقوسية وذات الدلالة في عملية الحبّ، هي التي تستنسخ مباشرة من حركات النجوم، كما كشف، منذ العام 1929، التحقيق الذي أجراه هربيرت بلومر، ونشره تحت عنوان **السينما والسلوك**.

إن النجمة تعلّمنا تقنيات وطقوس التواصل الغرامي. وتلك اللمسات الساحرة، والانفعالات الرومانسية، والعبارات التي يفرضها ضوء القمر (كم القمر جميل هذا المساء»، «إنّ الليل يبدو ساحراً). وأسلوب الإدلاء بالأسرار («عندما كنت طفلة صغيرة كنت أقول لدميتي»)، وأسلوب الهمس بعبارة «أحبّك» وابتسامة النشوة، والعيون الوسنانة، والقبلة أخيراً.

في أفلام هوليوود، تتطابق القبلة مع التصريح بالغرام. وهذا التصريح في أربعين فيلماً، حلّلها إدغار ديل (Edgar Dale) في العام 1930، في كتابه (*The Content of Movies*)، يتمّ في 22٪ من الحالات عن طريق التقبيل، وفي 4٪ من الحالات عن طريق التقبيل والعناق معاً. وفي تحليل مائة وأربعين فيلماً، صورت بين 1930 ـ 1932، تبيّن أنّ هناك سبعمائة وواحداً وأربعين مشهد تقبيل. ومن الواضح أنّ هذه القبلة الهوليوودية تستجيب لقواعد محدّدة بدقة، وهي ليست لا الاحتكاك العنيف بين شفتين، ولا عملية الامتصاص المتبادل، لكنها عبارة عن اتحاد سام، تتوازن فيه الروحانية مع الحمى الجسدية توازناً متناسقاً.. وفي كلّ يوم، ثمة ملايين الشفاه تعيد تلك القبلة ذاتها التي هي القربان الأولّ في الحبّ المعاصر.

والناس لا يجهدون فقط للتشبه بالنجم، بل يجهدون أيضاً لجعل من يحبّونه شبيهاً بالنجم من جنسه. وتقول لنا مارغريت ثورب إنّ الأهل الأميركيين مارسوا تعذيباً على أطفالهم حين جعلوا شعرهم

شبيهاً بشعر شيرلي تامبل، وجعلوهم يشربون الحليب ذاته الذي تشربه، ويأكلون الطعام ذاته، كما لو أنهم، بهذه الطريقة، سيحوزون على ما لديها من مواهب في الرقص والغناء. وفي العام 1939، لاحظ مؤتمر المزينين، وخبراء التجميل بسرور، كيف أنّ صالونات تجميل الأطفال قد انتشرت في طول البلاد وعرضها بفضل شيرلي تامبل.

وبمعنى آخر نجد أنّ التماهي قد يصبح معاشاً إلى درجة تجعله يحدد بعض ضروب السلوك الحاسمة: «لقد عرفت في حياتي مناسبات عديدة كنت أقول لنفسي فيها عند قرار ما: ما الذي كانت ستفعله دينا داربن لو مرّت بمثل هذه الظروف؟» (شابة في التاسعة عشرة يذكرها J. P. Mayer, *Sociology of Film*, p. 180). وأحياناً يصل التماهي إلى درجة الهستيريا، كما في حالة الشابة، ايفيت س، التي أصيبت بالعمى بعد أن شاهدت ميشال مورغان عمياء في فيلم **السيمفونية الرعوية**[2].

إن النجمة، أساساً، سيدة ونموذج وبإمكان السيد ـ النموذج أن يكون نموذجاً مثالياً بشكل كلّي («إنني مثيرة جداً كممثلة مثيرة»، «إنك حسناء، كأنك نجمة»، «أشعر بنفسي هوليوودية للغاية»). وقد يكون نموذجاً خاصاً، بحيث إنّ كلّ واحد يقلّد النجم الذي يعتقد نفسه شبيهاً به. «وجهي يشبه وجه دينا داربن تماماً. إنني أمتلك وجه جوان كراوفورد، وجه دانييل جيلان. . . إلخ». والسيد ـ النموذج، الذي يحدّد السمة الخارجية (الملابس، التبرج)، بإمكانه أيضاً أن يسيّر سلوك الروح: فالنجم، الذي يقدم نصيحة جيدة، يصبح ملاكاً حارساً، بل ويتطابق مع صوت الضمير («ما الذي كانت ستفعله دينا

(2) انظر: *Annales d'oculistique*, vol. 180 (1947), pp. 104-106.

لو كانت مكاني؟»). ولكن في جميع الأحوال، ومهما كانت الزاوية التي ننظر منها إلى الأمر، فالنجمة تشكل سيدة ونموذجاً في آن.

بيد أن عمليات التماهي مع السادة ـ النماذج، تمسّ مشكلة الشخصية نفسها. ما هي الشخصية؟ أسطورة وواقع في آن. إنّ لكلّ واحد شخصيته، كما أنّ كلّ واحد يعيش أسطورة شخصيته. بمعنى أنّ كلّ واحد «يفبرك» لنفسه شخصية مصنعة، هي إلى حدّ ما عكس الشخصية الحقيقية. فالشخصية تولد من المحاكاة تماماً كما تولد من الإبداع. الشخصية قناع، لكنها قناع يسمح لنا بإسماع صوتنا، تماماً كقناع المسرح القديم. وهذا القناع، هذا التنكر، تكون النجمة من يعطيه صورته ونموذجه، أما نحن فندمجه في شخصيتنا، ونضمره في شخصنا الخاص.

وهكذا تنوعية وتعددية وفعالية ألوف ضروب المحاكاة، تجعلنا نخمّن الدور الأساسي الذي تلعبه النجوم، وهو دور يتضح لنا بشكل أفضل إن نحن وضعنا أنفسنا في المنظور التكويني لفردانية القرن العشرين. إنّ كلّ فردانية هي نتيجة لجدلية المشاركات وتأكيد الذات. ومهمّة النجم أن يطلق دفقاً من عمليات المشاركة وعمليات تأكيد الذات الوهمية...

وبإمكان هذه العمليات أن تثبط وأن تسيء إلى عمليات المشاركة، وتأكيد الذات العملية إلى درجة تحديد بلورة لنمط من الشخصية الانفصامية (السكيزوفرينية). وكما تقول موظفة إنجليزية شابة، في الثانية والعشرين من عمرها، انشغلت، منذ طفولتها، بعبادة النجوم: «والآن عطّلت بعض صداقات عزيزة بسبب حنيني إلى شيء مختلف، شيء يتأسسّ على أول فكرة واتتني عن الحبّ». وبإمكان عمليات التماهي الحلمية أن تسود إلى درجة تجعل صاحبها يحتقر الحياة. ومثل هذا حال تلك الشابة، التي تذكرها مارغريت

فيليب، في كتابها **تربية العواطف**: فتلك الشابة إذ سحرتها السينما، عاشت في خيالها، وبصورة كلّية، حياة نجمة يابانية مكيّفة كلّ لحظة من لحظات حياتها الوحدانية مع لحظات حياة بطلتها، واصلة إلى حد ضرب نفسها بالسوط.

بيد أن عمليات المشاركة وتأكيد الذات الوهمية المستلهمة من النجوم تؤدي بالفعل إلى عمليات مشاركة وتأكيد ذات ملموسة. فالنجوم، بشكل مباشر أو غير مباشر، يشجعون المشاركات اللعبية (من لعب الأطفال)، والخروج من البيت، والرحلات والسياحة ولا سيما المشاركات الغرامية..

أما جدلية التأثيرات الوهمية والعملية فتمارس تحديداً حيث تكون الحياة البشرية الحقيقية نصف وهمية، وحيث تكون الحياة الوهمية نصف حقيقية. وهي في أقصى الحالات تشجّع عملية انطواء نرسيسي على الذات، وفي الحد الأقصى، من الناحية الأخرى، تشجع على العكس من هذا، تأكيداً للذات وشجاعة في الحياة. وهي في الاتجاهين تشق درب الخلاص الشخصي إما في عالم الحلم، وإما في عالم اليقظة، وإما معاً في عالم تختلط فيه اليقظة بالحلم، ويهزّ واحدهما الآخر.

إنّ هذا الدور الخلاصي يوضح لنا ضروب المحاكاة العملية التي قاربناها أعلاه. إنّ كلّ ضروب المحاكاة هذه، سواء تعلّقت بالتصرفات الحسنة أم بتسريحة الشعر أم بالجمال أم بالإغراء، كلّها تنحو باتجاه غاية واحدة: تحقيق النجاح، وفرض الذات. كلّ ضروب المحاكاة هذه تعبر عن حاجة عميقة لدى الإنسان للتأكيد على فردانيته الخاصة. وإنّ تلك الشفاه الحمراء المظفرة، والابتسامة المفعمة بالجمال، وحاجة المرء إلى أن يحبّ ويكون محبوباً، كلّها تكشف

لنا عن أنّ كلّ امرأة إنما ترغب في التحوّل إلى معبود صغير، إلى نجمة مصغرة . . .

من الطبيعي القول إن النجمة تلعب دور النموذج. لكنها لا تكتفي بأن تطرح للتقليد عادات وطقوس الناس ذوي التربية والثروة والجاه. إنها تجسّد نخبة جديدة. وهي تقترح وتفرض أخلاقية للفردانية جديدة، هي أخلاقية أوقات الفراغ الحديثة.

لقد ولدت أخلاقية أوقات الفراغ من الحاجات الجديدة التي أوجدها القرن العشرون، وهي توجه عملية تأكيد الشخصية إلى خارج منطقة «العمل المفتت» الملعونة، إلى حيث ثمة تمجيد للنشاطات، التي تنسى تلك العبودية وتعمل على موازنتها. إن النجمة، كالبطل الرياضي، ومتسلق الجبال، والطيار، إنما تعبر عن المثل العليا لأخلاقية أوقات الفراغ، لكنها، إضافة إلى هذا، توفر لها مخرجاً ملموساً إذ تقدم لها الحبّ بوصفه الثمرة الأكثر يناعةً، والأكثر إثارة للعواطف، والأكثر فردية، والأكثر قابلية للاستهلاك المباشر.

إذن النجمة ترجح كفّة ازدهار يطول أخلاقية الحبّ. وهي تنحو إلى أن تقيم شراكة، هي الأكثر حميمية والأكثر قوة بين عملية تأكيد الفردانية الحديثة، وعملية المشاركة الغرامية. النجمة، كملكة للغرام، تبعث بكلّ واحد إلى المملكة الوحيدة، وإلى الألوهية الوحيدة المتاحة في أيامنا هذه، لأكثر البشر تواضعاً. المملكة والألوهية القائمتان على مبدأ أن يكون المرء محبوباً. والنجمة تشجع كلّ شيء يكون في آن عيشاً لـ «المغامرات» وعيشاً لـ «الحياة». وهي تشجع على النضال ضدّ الزمن، وضدّ الشيخوخة، عن طريق الإغراء وجمال التبرج، والشفاه. إن أخلاقية الجمال، المحافظ عليها، والمدافع عنها خطوة خطوة ضد عاديات الزمن، وأخلاقية الحبّ

حيث يكون «القلب خارج مسألة العمر»، لأنه دائماً «في العشرين»، هما التعبيران الحديثان الأساسيان عن أخلاقية النزعة الفردية التي ترفض، في نهاية التحليل، الموت، وتنكر حتميته.

من البديهي القول أن دور النجمة يكون أكثر فاعلية في لحظة التفتت البسيكولوجي والسوسيولوجي، أيام المراهقة، في الوقت الذي تكون فيه الشخصية منهمكة في البحث عن ذاتها. ونحن بالكاد نكون مغالين إن أكدنا، مع سيلد، أنّ الأفلام إنما تصنع للشبان والمراهقين.

إن معظم ضروب المحاكاة، التي تحدثنا عنها، تخصّ شباناً وشابات. فهم الذين يتخذون أبطال الأفلام نماذج لهم، بغية تأكيد ذواتهم بشكل أفضل. وهم الذين يتمثلون النجمة الوهمية كملهم لسلوكهم في الحبّ الحقيقي: «كنت أعتقد أنّ محاكاة جيدة لغيبل ستروق لصديقتي» (شاب إنجليزي في الرابعة والعشرين من عمره، يذكره J. P. Mayer, *British Cinemas and their Audiences*). ليست النجمة معلمة وحسب، بل هي مكونة كذلك، وليست محرضة وحسب، بل هي دافعة كذلك. إنها تكشف عن أساليب العناق والمداعبة، عن تقنيات المداعبات والقبل. وتطوّر أسطورة الحبّ العجائبي ذي القدرة الكلّية، داعية إلى إعادة إنتاج سرّ المداعبات والعناق المقدس على مذبح الحبّ القاتل، والسامي والمتجاوز. ومن القبلة المتخيلة إلى القبلة المتحققة. ومن الحلم الجديد، الذي تخلقه هذه القبلة، إلى الاكتمال النهائي، في ذلك الحبّ المعاش تدريجياً، وبشكل فعال عند محطات المترو، وفي حفلات مساء السبت، وفوق العشب اليانع، وفي الغرفة الوردية، تكتمل وظيفة النجمة كدافع إلى الحبّ.

من هنا كانت كلّ تلك الانتقالات المتعددة التي يمكنها أن تتحقق بدءاً بصالة السينما ذاتها، حيث ينتهي الأمر بالمراهق إلى

الإمساك بيد صديقته، ثم إلى مداعبتها، فتقبيلها، وحيث، الخد على الخد، يعيش الاثنان غرامهما في غرام النجوم. «مرة كنت أشاهد فيلم غرام مع فتى، فسمحت له بتقبيلي» (22 سنة). «لدى مشاهدة احد أفلام الغرام الصلبة، تملّكني إحساس ملتهب، ورغبت في أن أفعل تلك الأشياء التي رأيتها على الشاشة، وعليّ أن اعترف بأنني حين فعلتها وجدتها لذيذة للغاية» (في كتاب **الأفلام والسلوك** لـ H. Blumer, *Movies and Conduct*).

وفي مجال الحديث عن عملية الانتقال من النجمة إلى الحبّ اليومي، ثمة كلام قالته مزيّنة مبتدئة في السادسة عشرة والنصف من عمرها (ج. ب. ماير، المصدر نفسه): «لقد رغبت دائماً في أن أكون ممثلة وممثلة فقط. الغريب في الأمر أنني لم يسبق لي في حياتي أن قلدت ممثلة أو ممثلاً، لقد رغبت فقط في أن أعرف أشياء عنهم، وأن أعرف من يتزوجون. أما الممثل الوحيد المعبود، الذي وقعت في غرامه، فكان ليسلي هاوارد. لكنني لاحقاً ربحت في مسابقة كان معبودي هو الذي يوزع جوائزها، وعلى الرغم من أنه كان ساحراً، سرعان ما تبيّن لي أنّ سحره لم يكن يداني سحر طوني - حبيبي المسكين، الذي كان قد انتظر طويلاً ريثما تنتهي نزوتي».

إنّ الوظيفة الدافعة تنتهي في اللحظة التي يتحرّر فيها المراهق حين يسقط على شريكته كلّ ما يستلهمه من النجمة بما فيه فعل العبادة. إنه سيكون في وسع النجمة أن تستمر في استثارة ضروب محاكاة جزئية، وسيكون بإمكانها أن تظل باقية في الْوهم وكأنها حلم كبير عائم، وكأنها مستحيل جميل يترك في الفؤاد بعض الندم. غير أنّ دورها كعامل دافع يكون أكثر فاعلية على المراهق، لكن سرعة تبخره تكون أكبر ما إن تنجز عملية الانتقال.

ومع هذا يمكن لتأثير النجم أن يظلّ باقياً بعد المراهقة، هناك حيث تكون الشخصية قد عجزت عن تحديد الحدود الداخلية بين الحلم والواقع، أي لدى المرأة أكثر مما لدى الرجل، وبالأحرى، لدى الشرائح الاجتماعية الوسيطة. أي، في نهاية التحليل، لدى النساء، في هذه الشرائح الاجتماعية الوسيطة: صغيرات المستخدمات، البورجوازيات الصغيرات، الريفيات الحالمات. . . ومن هنا كان نظام النجوم موجهاً بشكل أساسي للاستجابة للمطلب الأنثوي، وللجمال الأنثوي، ولصناعة كبيرات العاشقات.

ويمارس تأثير النجوم كذلك خارج إطار جمهور السينما، عن طريق الصحافة والراديو ومحاكاة المحاكاة. فالنجمة ـ ولا سيما نجمة أفلام هوليوود ـ تشعّ على العالم كلّه. وهي تقترح وتتاجر بأسلوب الكينونة، وأسلوب الحبّ، وأسلوب العيش. وهي تساهم، في العالم كلّه، بنشر مفهوم للحبّ، وحضارة للحبّ، وهما عادة من خصوصيات تطور المجتمعات الغربية. وهي تعجل من عملية تجنيس (أي إضفاء الطابع الجنسي على) الوجه البشري. فنجوم السينما هم الذين بجّلوا قبلة الفم حيث كان لها وجود في الأصل، وأدخلوها حيث لم يكن لها وجود. والقبلة ليست فقط التقنية الأساس في «ممارسة الحبّ»، ولا هي البديل السينمائي لعملية مضاجعة تمنعها الرقابة: القبلة هي الرمز المظفر لدور الوجه والروح في غرام القرن العشرين. والقبلة تتواكب مع جنس الوجه، فالاثنان كانا مجهولين في الماضي، وهما لا يزالان إلى اليوم مجهولين لدى بعض الحضارات. ليست القبلة وحسب اكتشافاً للذة لمسية جديدة، بل هي تعيد الروح إلى الأساطير اللاواعية التي تماهي بين النفس الذي يطلع من الفم وبين الروح، وهي ترمز كذلك إلى تواصل أو إلى توحّد في الروح. إذن ليست القبلة وحسب تلك التوابل التي تزين كلّ فيلم غربي، بل

هي التعبير العميق عن مركّب غرامي يجنس الروح، ويضفي على الجسد بعداً مقدساً.

إن أفلام هوليوود تنشر في العالم المنتجات التي تشتغل على الثقافات القومية المتعددة والماقبل صناعية واللابورجوازية، بوصفها خمائر، بمعنى أنها تنحو إلى نوع من الاستقطابية الكونية يجري تبعاً للأنماط الغربية. فما هي التلفيقات التي ستنتج عن هذا؟ فهل لثقافة أخرى قائمة على مطالب أخرى، تولد في عالم اشتراكي، القدرة على التصدي لهذا التأثير؟ وبأي طريقة؟ نحن لا يمكننا أن نخمّن شيئاً بعد.

وفي الخلاصة: يتدخل النجم ويلعب دوره على الأصعدة كلّها، على صعيد الخيال، وعلى صعيد الممارسة، ولا سيما على صعيد جدلية الخيال والممارسة، أي في فقاعات ثقافة الحياة العاطفية، هناك حيث تصاغ الشخصية وتتكيفّ. وبغية فهم هذا الفعل التعددي ينبغي علينا أن نلجأ إلى الامتدادات الثلاثة الرئيسية التي يخلقها كلّ استعراض: التطهر (الكاثارسيس)، والمحاكاة (ميميسيس)، ولنضف المصطلح الجديد، البعد النفساني (بسيكوسيس).

ولنقل، بشكل إجمالي، إنّ تأثيرات الفيلم، في مرحلة الطفولة، تتموضع في تبادل تطهري ـ محاكاتي. وهي تترجم في ألعاب (هي عبارة عن محاكاة طفولية)، وعبر هذه الألعاب تتحوّل المحاكاة إلى تطهر. وفي مرحلة المراهقة يظهر نوع من المحاكاة ذو الطابع الاجتماعي ليساهم في تشكيل الشخصية البالغة. وفي هذه المرحلة بالذات تكون تأثيرات النجوم فعّالة إلى أقصى حدّ، وبشكل متواز تكون قد ظهرت تأثيرات النجوم العصابية، التي بإمكانها أن تتحوّل إلى انطواء على الذات وإلى نوع من العصاب المرضي، وبهذا المعنى يسهم النجوم في تعميق الوحدة الفردية، والحقيقة أنّ النجوم

يزيدون من ضروب الوحدة وضروب المشاركة، لكن هذه وتلك لا تلغي بعضها بعضاً، بل هي تشكّل ضروب الوحدة والمشاركة، التي ينميها تطور الفردانية المعاصر.

وأخيراً نرى أن النجم يتدخل، بأسلوب معقّد، مفرّق ومجمّع في آن، في جدلية الوهمي والحقيقي، التي تشكل وتبدّل الإنسان اليوم، ضمن إطار التطور العام للحضارة. وعلى هذا النحو يأتي النجوم. كأنماط ثقافية، بالمعنى الأدبي للكلمة، ليجسّدوا السيرورات البشرية الكليّة التي كانت قد أنتجتهم.

النجمة أسطورة، ليست حلم يقظة وحسب، بل هي مثل أساسي. وتكمن خاصية الأسطورة في كونها تندمج في الحياة أو تتجسد فيها بشكل من الأشكال. وإذا كانت أسطورة النجوم تتجسد في الواقع بهذا الشكل المدهش، فما هذا إلا لأنها نتاج ذلك الواقع، أي نتاج تاريخ القرن العشرين الإنساني. ولكن كذلك لأن الواقع الإنساني يتغذى من الوهم إلى درجة يصبح هو نفسه نصف وهمي.

يعيش النجوم بفضل جوهرنا، ونحن نعيش بفضل جوهرهم. إنهم، بوصفهم إفرازات هلامية لوجودنا الخاص، سرعان ما تشتغل عليهم الصناعات الكبرى، التي تحوّلهم إلى مجرات مضمونة. أما نحن فإننا نغلف أنفسنا بسذاجة بهذا القماش الهلامي الذي يحوكه النجوم. أين هو النجم؟ أين هو الإنسان؟ أين هو الحلم؟ لقد فتشنا عنهم فوق الأرض، في أكثر الناس حميمية، وفي أكثر الناس حضوراً، بوصفهم ترابطات ازدواجية سيكون في وسعهم، إن استنفروا لغاية التحليل، أن يسمحوا لاحقاً بقراءة خارطة سماء النجوم.

2
نجوم الزمان

المنعطف: جيمس دين

لقد انتزع بطل الأساطير من أيدي أهله أو هم انتزعوا بعيداً عنه. جيمس دين يتيم. تموت أمه فيما وهو في التاسعة من عمره، فيحتضنه عمّه وهو مزارع في فرمونت.

إنّ بطل الأساطير يصنع مصيره بنفسه في صراعه ضد العالم يهرب جيمس دين من الجامعة ويصبح كسّار ثلوج في شاحنة مبردة، ثم بحاراً على مركب، ثم نوتياً على يخت، حتى الوقت الذي ينتزع فيه مكاناً له، تحت الأشعة اللاهبة لتلك الشمس الأسطورية الحديثة، المسماة الكاشفات الضوئية: إنه يفرض نفسه على الخشبة في برودواي، في مسرحية «انظر إلى الفهد»، ثم في «اللاأخلاقي»، ويليهما في هوليوود «شرقي عدن».

إنّ بطل الأساطير يقوم بأشغال عديدة يؤكد فيها إمكانياته، ويعبر بالتالي عن تطلعه إلى الحياة الأكثر غنى، والأكثر كليّة. لقد تعامل جيمس دين مع الأبقار، واعتنى بالصيصانّ، وقاد جراراً، وربّى ثوراً، وتميز في لعبة كرة السلة، وانخرط في نزعة اليوغا، وتعلّم العزف على الكلارينيت، وتلقى دروساً في كلّ المجالات، وأخيراً صار ذلك الشيء الذي يجسّد في العالم المعاصر أسطورة

الحياة الشاملة: صار نجماً سينمائياً. كان جيمس دين يريد أن يقوم بكلّ أمر، وأن يحاول كلّ شيء، وأن يتذوّق ما أمكن، فيردّد «حتى لو صرت في سنّ المائة، لن أكون بعد قد حزت على ما يكفي من الوقت لأفعل كلّ ما أريد فعله».

إنّ بطل الأساطير يتطلّع إلى المطلق، لكنّه غير قادر على العثور على هذا المطلق في حبّ امرأة. قد يكون جيمس دين عرف حبّاً تعيساً مع بيير إنجيلي، التي تزوجت من فيك ديمون. خرافة أم حقيقة؟ على أي حال نحن نعرف أنّ الخرافة قد رست في أرض الواقع. فأمام الكنيسة، التي خرجت منها بيير إنجيلي بثوب العرس، أطلق جيمس دين العنان لصوت دراجته البخارية: يومها فاقت ضجة المحرّك صوت الأجراس. ثمّ انطلق كالمجنون موغلاً حتى فرمونت أرض طفولته. (إنّنا نعثر هنا على موضوعة الإخفاق في الغرام، وهي موضوعة ضرورية للاكتمال البطولي، وكذلك على موضوعة الأنثى الشرير، التي تضرب كلّ بطل منقذ).

إن بطل الأساطير يجابه، وبشكل يثير العواطف بقوة، ذلك العالم الذي يودّ لو يتملكه كلّياً. إن المصير الذي آل إليه جيمس دين يزداد إبهاراً أكثر فأكثر. وهو يثبت على ذلك البديل المعاصر للمطلق: السرعة. جيمس دين، قلق وملتهب بالنسبة إلى البعض، هادئ استثنائياً بالنسبة إلى البعض الآخر، ما إن ينتهي تصوير فيلم «**العملاق**»، حتى يوغل في الليل بسرعة 160 كلم في الساعة، في سيارته «البورش»، نحو ساليناس حيث يتوقع مشاركته في سباق السيارات.

إن بطل الأساطير يجابه الموت في بحثه عن المطلق. وموته يعني أنّه قد تحطّم على أيدي القوى المعادية للعالم، وأنّه في الوقت نفسه، وعبر هزيمته تلك، تمكن أخيراً من امتلاك المطلق: الخلود. يموت جيمس دين. فيبدأ انتصاره على الموت.

إن حياة جيمس دين وطابع «البطولي» لم يكونا من صنع نظام النجوم. كانا حقيقيين، صادقين. وهناك ما هو أكثر.

الأبطال يموتون وهم في ريعان الشباب. الأبطال دائماً في ريعان الشباب. غير أنّ عصرنا يشهد في أدبه (رامبو، مولن الكبير)، وفي سينماه، وبشكل حاسم في بضع سنوات، أبطالاً يزهرون ويفرضون أنفسهم، حاملين رسائل المراهقة، ونحن ندرك أنه، ومنذ بدايات السينما، كان المراهقون هم الجمهور الأكثر ارتياداً للسينما. ولكن مؤخراً فقط وعت المراهقة نفسها، بوصفها طبقة تنتمي إلى سنّ خاص، وتتعارض مع طبقات أخرى، لها أعمار أخرى تحدّد حقل مخيلتها الخاصة ونماذجها الثقافية[1]، وهذا ما تكشفه لنا روايات فرانسواز ساغان وفرانسواز ماليه ـ جوريس، بقدر ما تكشفه أفلام مارلون براندو وجيمس دين.

جيمس دين نموذج، لكن هذا النموذج هو التعبير النمطي (الوسطي والنقي في آن) عن المراهقة بشكل عام، والمراهقة الأميركية بشكل خاص.

وجهه يستجيب لنمط ملامح مهيمن، شعره أشقر، وسماته منتظمة في تكوينها. ناهيك بأنّ حركيّة تعابيره تعكس جيداً الطبيعة الازدواجية للوجه المراهق، حيث لا يزال حائراً بين التعابير الطفولية وقناع البلوغ. وقابلية هذا الوجه للتصوير، بشكل يفوق قابلية وجه مارلون براندو للتصوير، تتواكب مع اغتنائه بحيرة العمر التي لا عمر لها، حيث تتالى التبدلات وعلامات الدهشة والبراءة و«الزعرنة» والقسوة والحزم والصرامة. ذقن تعلو الصدر، ابتسامة مفاجئة، خفق

---

(1) في الآن نفسه، ومنذ وقت قريب بدأ علماء النفس بدراسة المراهقة من حيث هي مرحلة من العمر دوبيس (Debesse).

الأجفان، تفاخر، وتحفظ، مزاح أخرق وساذج، أي صادق دائماً، إنّ وجه جيمس دين هو تلك البرية الدائمة التغيّر حيث تقرأ التناقضات والارتباكات واندفاعات الروح المراهقة. ونحن نفهم لماذا صار هذا الوجه وجهاً علماً، ولماذا قلّد، بخاصة في أمرين يثيران قابلية للتقليد: تسريحة الشعر والنظرة.

لقد حدّد جيمس دين ما يمكننا أن نطلق عليه اسم «عدة المراهقة»، أي تلك الثياب التي تعبّر المراهقة بها عن موقفها إزاء المجتمع. سروال «الجينز» الأزرق، السترة الكبيرة، السترة الجلدية، رفض الياقة، إبقاء الأزرار مفكوكة، والإهمال المقصود، كلّها إشارات فيها الكثير من الكبرياء. (لها ما لِلإفتات السياسية من قيمة)، وتدلّ على فعل مقاومة في وجه المفاهيم الاجتماعية في عالم المراهقين، وعن بحث عن ثياب تعكس الرجولة (ثوب العمال اليدويين)، والفانتازيا الفنية في آن. جيمس دين لم يأت بأيّ جديد، كلّ ما في الأمر أنه قنّن ومنهج مجموعة من قواعد الثياب تسمح لطبقة جيلية بأن تؤكد ذاتها، وهذه الطبقة سوف تبالغ في هذا التأكيد عبر محاكاتها للبطل.

جيمس دين، في حياته المزدوجة، حياته الحقيقية، وحياته على الشاشة، هو بطل المراهقة النقي: إنه يعبّر عن حاجاته، وعن تمرده في حركة واحدة، يترجمها العنوانان، الفرنسي والإنجليزي، لأحد أفلامه، فـ **فورة العيش** و**تمرد من دون سبب** هما سمتان للمطلب العنيد نفسه، حيث يتجابه الغضب المتمرد مع حياة لا سبب لها. ولأنه بطل المراهقة، يعبر جيمس دين، في **شرقي عدن** و**غضب العيش**، وبوضوح نادر في أي فيلم أميركي، عن تمرّد ضد العائلة. فالفيلم الأميركي كان ينحو إلى إخفاء الصراعات بين الأهل والأبناء، أما في تصويره للحبّ داخل العائلة («عائلة هاردي»)، وأما عبر إلغاء

كلّي لوجود الأجيال، وعبر نقل صورة الأب إلى عجوز لا يمسّ، ظالم أو سخيف (قاضٍ أو سيّد... إلخ). في فيلم **شرقي عدن**، وتطرح شخصية الأب غير المتفهم ومسألة الأم الساقطة. وفي **فورة العيش** تطرح شخصية الأم غير المتفهمة وشخصية الأب الساقط. وفي هذين الفيلمين تظهر موضوعة المعركة التي يخوضها المراهق ضدّ الأب (سواء أكان هذا يبدو طاغية أو مثيراً للشفقة)، كما تظهر موضوعة العجز عن الالتقاء الحقيقي بالأم. وفي فيلم «**العملاق**»، يتفجّر إطار الصراع: فجيمس دين هنا سيناضل ضد عائلة غريبة عنه، وبالتالي، ضد المثل الاجتماعية، وبحقد وقساوة[2]. ولكن، في هذه الأفلام الثلاثة، تظهر الموضوعة المشتركة: موضوعة المرأة ـ الأخت، التي ينبغي تخليصها من امتلاك آخر لها. أي أن مسألة الحبّ الجنسي قد غطيت بحبّ أخوي ـ أمومي، وأن تلك الأفلام لم تحطم تلك الصدفة لكي تنطلق في عالم الجنس الغريب على العائلة، وعلى طبقات الأجيال. وبالإضافة إلى غراميات السينما الوهمية تلك ينطبع الحبّ، ربما الأسطوري بدوره، الذي قد يكون جيمس دين استشعره إزاء بيير إنجيلي، ذات الوجه المشرق، وجه الأخت ـ السيدة العذراء. ووراء هذا الحبّ المستحيل، يبدأ عالم المغامرات الجنسية.

وإننا نجد أن جيمس دين، في حياته كما في أفلامه، إنما يعبر عن حاجات الفردانية المراهقة التي، في معرض توكيدها لذاتها، ترفض أنماط الحياة المتشابكة والضيقة، التي تنفتح أمامها، إن الحاجة إلى الشمولية والمطلق هي الحاجة عينها التي يستشعرها الفرد

(2) يروي جورج ستيفنس، مخرج الفيلم، أن جيمس دين كان هو الذي طلب أداء الدور قائلاً «إنه دور خلق لي يا سيد ستيفنس».

الإنسان حين ينتزع نفسه من عشّ الطفولة، ومن قيود العائلة، فلا يجد أمامه إلا قيوداً جديدة، وتشويهات تفرضها الحياة الاجتماعية. وعندئذ بالتحديد تختمر تلك المطالب المتناقضة. وعبر عن هذا الأمر فرانسوا تروفو، بشكل واضح، حين قال في (*Arts*, 26/9/1956) «في جيمس دين تعثر شبيبتنا المعاصرة على ذاتها كلّياً، أقلّ منه للأسباب المعروفة بالعنف والسادية والهياج العصابي والسوداوية والتشاؤم والقسوة، وباندفاع أكبر لأسباب أكثر بساطة وارتباطاً بالحياة اليومية: حياء المشاعر، الخيال الناشط الحيّ، النقاوة الأخلاقية المتشدّدة التي لا علاقة لها بالأخلاق السائدة، وميل المراهقة الأبدي للمرور بالتجربة والثمالة والكبرياء والأسى من جراء الشعور بالوجود «خارج» المجتمع، وأخيراً رفض الاندماج فيه أو الرغبة في ذلك الاندماج، ومن ثم القبول بالعالم كما هو أو رفضه».

إن التناقض الجوهري هو ذلك التناقض الذي يربط التطلع العنيف إلى الحياة باحتمال الموت. إنّها مشكلة الدخول إلى عالم الرجولة التي تمثلت، في المجتمعات القديمة، بتجارب مؤسسات الرهيبة. أما في مجتمعاتنا فإنها لا تتمثل، بشكل مؤسساتي، إلا في زمن الحرب (وبطريقة مضمرة في الخدمة العسكرية). أما حيث لا تكون هناك حروب أو عمليات تخريب جماعية (ثورات، أعمال مقاومة. . . إلخ) فإنها تبحث عن ذاتها في المجازفة الفردية.

وأخيراً نجد أن البالغ في المجتمعات البيروقراطية والمبرجزة، هو ذاك الذي يرضى بأن يعيش قليلاً لكي لا يموت كثيراً. لكنّ سرّ المراهقة هو أن العيش ليس سوى خطر الموت. وإنّ حمّى العيش هي استحالة العيش. والواقع أنّ جيمس دين قد عاش هذا التناقض، وأسبغ عليه في موته حقيقته.

إن موضوعات المراهقة هذه تظهر في كلّ نقاوتها في مرحلة

تكون فيها المراهقة مضطرة، بشكل خاص، إلى الانطواء على ذاتها، بينما لا يقدّم لها المجتمع أيّ مخرج يمكّنها من أن تجابه قضيّتها أو تتعرف عليها.

وليس من قبيل الصدفة أن يكون جيمس دين قد تمكّن من أن يصبح نموذجياً، في سنوات منتصف القرن تلك. فبعد كمّ من المشاركات الكثيفة في الحرب والمقاومة، وبعد الآمال العراض، التي ولدتها سنوات 1944 ـ 1946، لم يكن هناك فقط انطواءات فردانية، بل ظهرت عدمية معمّمة، هي عبارة عن إعادة نظر جذرية في الأيديولوجيات والقيم المطروحة رسمياً، على السواء، في العالم الرأسمالي وفي العالم الستاليني. فالكذب الأيديولوجي، الذي تعيش فيه تلك المجتمعات المدعية أنها متناسقة وسعيدة ومجيدة، هو الذي أثار هذه «العدمية» أو هذه «الرومانسية»، التي تهرب المراهقة فيها ومنها تستعيد، في آن، واقع الحياة.

عند هذه النقطة بالذات، وسط العالم البورجوازي الغربي، تتدخل المغامرة وخطر الموت بشكل هدير دراجة نارية أو سيّارة سباق. قبل هذا الموعد، كان راكبو الدراجات النارية، في فيلم «أورفيوس»، يرسمون وراءهم ثلم الموت القاتل. وقبله كان فيلم «الزمرة الضارية» للاسلو بنديك، يرسم صورة شاقة وحنونة، لمراهق راكب الدراجة: ومارلون براندو، الملاك الصاخب، كان يعلن، وشأن يوحنا المعمدان الوهمي، مجيء جيمس دين الحقيقي، لأنه كان هو نفسه محطّ تعبير لألوف المراهقين الحقيقيين، الذين لم يكن بوسعهم أن يعبّروا عن حمى تمرّدهم غير المفهوم والمبهم، إلا عبر ركوب الدراجة النارية. والسرعة المؤللة ليست فقط واحدة من المؤشرات الحديثة لمسألة البحث عن المطلق، بل هي بمثابة استجابة لحاجة إلى المخاطرة وإلى تثبيت الذات في الحياة اليومية.

إن كلّ سائق يشعر إنه إله، بالمعنى الأكثر قدسية للكلمة، ثمل بذاته، مستعدّ أبداً لسحق السائقين الآخرين، وعباد الله الفانين من السائرين على إقدامهم، فارضاً شريعته على شكل شتائم، يوجهها إلى أولئك الذين لا يعترفون بتفوّقه المطلق.

والسيارة هي الهروب أخيراً: فَنِعال الريح، التي كان رامبو يتحدث عنها، حلت مكانها سيارة البورش الرياضية، التي يسوقها جيمس دين. والهروب الأسمى هو الموت، كما أن المطلق هو الموت، والفردانية السامية هي الموت. يتجه جيمس دين نحو الموت إذ لم يكن بوسع العقد، الذي يربطه بفيلم **«العملاق»**، أن يحفظه منه إلا بشكل مؤقّت.

إن الموت يكمل مصير كلّ بطل ميثولوجي، وذلك عبر إكماله لطبيعته المزدوجة البشرية والإلهية، وهو ينجز له إنسانيته العميقة، المعبّر عنها في الصراع البطولي الذي يخوضه ضد العالم، وفي مجابهته البطولية لموت سينتهي إلى سحقه. وفي الوقت نفسه هو ينجز البطل في طبيعته المافوق بشرية، يؤلهه بمعنى، إنه يفتح أمامه أبواب الخلود. فيسوع لم يصبح إلهاً إلا بعد أن ضحّى بنفسه، وتخلى عن وضعه البشري.

في ما يخصّ شخصية جيمس دين نجدها مضخمة ظواهر الألوهية التي وإن تميز النجوم غير أنها تبقى مضمرة لديهم.

هناك أولاً تلك الظاهرة العفوية الساذجة: رفض الإيمان بموت البطل. وهكذا سبق للناس أن شكوا بموت نابليون، وبموت هتلر، أي باختصار بموت كلّ الرجال المتفوقين (سواء أكانوا متفوّقين في الشر أم في الخير)، وذلك لأن ليس بالإمكان تفهّم أنهم من جوهر فانٍ. كذلك شكّ الناس بموت جيمس دين. إذ ثمة حكاية خرافية

تقول إنه ظل حياً بشكل عجائبي بعد الحادثة، وأن الذي مات لم يكن سوى فتى من هواة الأوتوستوب. أما جيمس دين فقد يكون تشوّه، واختفت ملامحه، وفقد وعيه: وإنه الآن مسجون في مأوى للمجانين أو في مستشفى. وهكذا لا تزال ثمة حتى الآن ألفا رسالة ترسل إلى جيمس دين الحيّ. ولكن هو حي أين؟ في أرض خواء بين الحياة والموت، قد يحلو للمرء المعاصر أن يموضعها في مآوى المجانين أو في العيادات، لكن بإمكانها أن تظل من دون تحديد جغرافي. هنا ينخرط جيمس دين في مفهوم روحاني للموت: جيمس دين بيننا حاضر، لكنه لا يُرى. والروحانية تبعث إلى الحياة ذلك المفهوم السلفي الذي يقول بأن الموتى يعيشون بين الأحياء بعد أن يتحوّلوا إلى أشباح جسدية، تتمتع بقدرة على ألا ترى، وعلى أن تكون كلّية الحضور في آن. ولهذا السبب حدث خلال عرض فيلم «**العملاق**»، أن وقفت متفرجة شابة وصرخت: «عد يا جيمي، أنا أحبّك، ونحن في انتظارك». إنّ حضور جيمس دين الحيّ (الروحاني) هو الذي يسعى المتعصبون لجيمس للبحث عنه في أفلامه. ولهذا السبب تكثر، في الولايات المتحدة، جلسات تحضير الأرواح، التي غايتها التواصل مع جيمس دين. ولهذا السبب قالت البائعة الشابة، في محلات «بريزو نيك»، جوان كولينز يوماً، أن جيمس دين الميت قد أملى عليها، خلال جلسة تحضير أرواح، اعترافاً غريباً يقول فيه: «أنا لم أمت. وأولئك الذين يؤمنون بأني لم أمت محقون» كما أكد أنه قد تمكّن من العثور على أمه. ولهذا السبب أيضاً بيع من كتاب «**جيمس دين يعود**» خمس مائة ألف نسخة.

كذلك انتظمت عبادة، شأن كلّ عبادة، غايتها إقامة الاتصال بين الميت الخالد والبشر الفانين. واليوم ها هو قبر جيمس دين مغطى

دائماً بالزهور. وكان ثلاثة آلاف شخص قد حجّوا إليه في الذكرى الأولى لموت صاحبه. وفي جامعة برينستون، وضع قناع موت جيمس دين إلى جانب أقنعة بيتهوفن وثاكري وكيتس. أما تمثاله النصفي فتباع نسخ منه بـ 30 دولاراً للنسخة الواحدة، والسيارة القاتلة أسبغ عليها طابع قدسي. مقابل خمسة وعشرين سنتاً بإمكانك أن تتأمل تلك البورش الرياضية وإذا دفعت خمسة وعشرين سنتاً أخرى فبإمكانك أن تجلس وراء مقودها. بل وأن تلك السيارة الممزقة، التي ترمز إلى ولع جيمس دين، وحمى حياته، وحمى موته، قطّعت إلى قطع صغيرة، اجتزئت، قطعاً قطعاً، صارت أشبه بالتمائم المقدسة، التي يمكن شراؤها بأسعار تبدأ بـخمسة وعشرين دولاراً للقطعة الواحدة، يعلّقها الشارون حول عنقهم بغية طبع أنفسهم بجوهر البطل الأسطوري.

بموته استعاد جيمس دين هالة نجوم العصر الذهبي المنسية. أولئك النجوم الذين، انطلاقاً من كونهم أقرب إلى الآلهة منهم إلى البشر، استثاروا في الماضي عبادة مولهة. غير أنّ موته، من جهة أخرى، يضفي طابعاً حقيقياً على حياة تضعه، بشكل أكيد بين النجوم المحدثين الذين هم إلى البشر أقرب. فالنجوم المحدثون هم نماذج ومثل، أما النجوم القدامى فكانوا مثلاً عليا ذات علاقة بالحلم. جيمس دين بطل حقيقي، لكنه نال تأليهاً شبيهاً بالتأليه الذي كان من نصيب نجوم الأفلام الصامتة.

وخلود جيمس دين هو ذلك البقاء الجماعي المتمثل في ضروب المحاكاة التي لا تحصى. صحيح أن جيمس دين نجم كامل: إله، بطل، نموذج. غير أنّ هذا الكمال، إن لم يكن قد استطاع أن ينجز إلا عبر آلية نظام النجوم، فإنه يتأتى من حياة جيمس دين، وموته ومن حاجة، وحاجة جيل ينعكس فيه وتتغير صورته، عبر

المرآتين التوأمين: مرآة شاشة السينما ومرآة الموت.

جيمس دين نجم كامل، وكما سنرى بعد ذلك بخمس عشرة سنة، كامل أكثر مما ينبغي. وموته، الذي يذكرنا بمصير رودولف فالنتينو، يبعث إلى الحياة تلك الفاجعة التي كانت قد اختفت تماماً من تاريخ نظام النجوم، منذ العام 1930. فجأة، ها هو جيمس دين يصنع قطيعة حاسمة في الهوس الهوليوودي.

ومع هذا فإن جيمس دين لا يعود أبداً إلى أسطورة نجوم الفيلم الصامت. بل إنه، على العكس من هذا، يفتح مرحلة جديدة، هي مرحلة التدمير الذاتي لأسطورة النجم الهوليوودية. وذلك لأن موته لا يحيلنا إلى تلك الملحمة الكبرى واللاحقيقية والشبحية والميلودرامية، ملحمة السينما القديمة. موته يعيدنا في الواقع إلى معضلة العيش. فإرادة العيش لدى جيمس دين هي التي صنعت المشكلة قبل موته، وهي التي واجهت موته. وعلى هذا النحو أظهر جيمس دين تلك الموضوعة الجديدة الكبرى، التي ستنحو إلى الحلول مكان أسطورية السعادة. أعني إشكالية السعادة. بعد النشوة تأتي المعضلة. وهكذا مع مارلون براندو في فيلم «المتوحش»، و«على الرصيف»، يفتتح جيمس دين نمطاً جديداً للبطل، ونمطاً جديداً للنجم، هما النمطان اللذان سيمثلهما فيما بعد بول نيومن وأنطوني بيركنز: البطل المصدوم، البطل الدائخ، البطل ذو المعضلات بل البطل العصابي. ليس ما يجابهه شر خارجي. ولا عدو يمكن التعرف عليه، ولا خائن ولا شخص خبيث. فالشر في الداخل، انه في التناقض المعاش، في العجز، في التطلع، وفي البحث التائه.

بهذا المعنى نقول إن جيمس دين قد افتتح حقاً عصر بطل المراهقة المعاصرة. غير أن المراهقة التي تجد في جيمس دين المعبر الخاص عنها على شاشة السينما، سوف تفك تلك العرى التي

تجمعها بالسينما، وتحديداً انطلاقاً من وعيها. فالثقافة المراهقة التي صاغت أول تبلور لها انطلاقاً من أفلام جيمس دين، سوف تعمد إلى تركيز دفقها الثقافي الأساسي على الروك والموسيقى والأغنية والرقص، لا على الأفلام. وخلال تلك السنوات الحاسمة، 1957 ـ 1962، تحقّق ذلك الانفصال الرئيسي: صحيح أن السينما ستبقى استعراضاً للشباب، لكن نظام النجوم سيكفّ عن لعب دور النموذج الثقافي المهيمن لدى الشبيبة.

ومن باب الصدف أن يتعاصر غروب نظام النجوم (ذلك الغروب الذي سنتناوله في الفصل التالي)، مع تفكك وتجذر ثقافة الشبيبة (ربما كانت هذه الثقافة قد استفادت من ذلك الانهيار وتحددت به، وربما كان ذلك التفكك قد عجل من الانحطاط؟).

وهكذا يمثل جيمس دين، آخر نجم أسطوري، أول نجم إشكالي. بوصفه أول بطل للمراهقة، كان المعلن عن ثقافة شبابية جديدة، لا تتأخر عن الانفصال عن السينما، جاعلة إياها تفقد دورها الاجتماعي ـ الثقافي الملحوظ.

غروب نظام النجوم وانبعاث النجوم

انحسار السينما وأزمتها

في البلدان الغربية، وفي الولايات المتحدة بالتحديد، حيث كان نظام النجوم قد أزهر، لم يكف ارتياد السينما عن التناقص في الخمسينات.

ففي بداية الستينات، بات واضحاً أن السينما لم تعد سوى وسيلة بين وسائل الاتصال الجماهيرية، وترفيه بين غيرها من ضروب الترفيه. والحقيقة أنّ الانخفاض الكمّي يتواكب مع انحطاط نوعي. فالسينما لم تعد حجر العقد في ثقافة الجماهير، ولم تعد الدفق الثقافي الذي تتغذّى منه الفردانية المعاصرة: فالبيت والتلفزيون والسيارة، وإجازات آخر الأسبوع، والرحلات باتت تؤلف تلك المجرة الثقافية الجديدة، التي فقدت فيها السينما مكانتها الذهبية.

وواصلت السينما فقدان موقعها المميز. وهي إذ تفقده تعيش أزمتها. خلال الخمسينات ناضلت السينما ضدّ لامبالاة الجمهور باللجوء إلى الشاشة العريضة، وتعميم الألوان، وإطلاق العقال للجنس، وتقديم نجوم متميزين جدد. غير أن هذا كلّه لم يكن أكثر من تأخير للحظة القطيعة الداخلية. فابتداءً من العام 1960، حدث

لكلّ ذلك الصرح، الذي بنته هوليوود من حول الفيلم النموذجي، اللاواقعي والواقعي، والذي سرت فيه نشوة النهاية السعيدة، ومجدته النجوم، حدث لكلّ هذا الصرح أن انشرخ من أقصاه إلى أدناه، بحيث بتنا نرى، وبالتدريج، نمطين من السينما متمايزين عن بعضهما بعضاً.

في فرنسا حدثت القطيعة (1959 ـ 1962) مع انبعاث «الموجة الجديدة». ففي هذا البلد حيث نظام الإنتاج ضئيل التمركز، على خلاف ما كان عليه في هوليوود، وحيث الإنتاج في وضع هشّ، برز ظرف ملائم أدّى إلى إحداث الثغرة: الاندفاعة المتلهفة لجيل فتي يتمتع بحصن نقدي يتمثل في مجلة «**كراسات السينما**»، إضافة إلى الفشل المتزامن الذي أصاب خمسة أفلام يمثلها كبار النجوم، في الوقت نفسه الذي حققت فيه ثلاثة أفلام تقف خارج المنظومة، هي **على آخر رمق** و**سيرج الجميل** و**العشاق** نجاحاً كبيراً.

إذا كانت الموجة الجديدة قد حقّقت اندفاعتها، فذلك لأنها أتاحت إنتاج أفلام رخيصة الكلفة، لكنها ليست أفلاماً ثانوية الأهمية. فأولى أفلام الموجة الجديدة كانت تكلّف بين أربعين وستين مليون فرنك قديم، مقابل مائتي إلى أربعمئة مليون للأفلام «العادية»، التي يمثلها النجوم، أي ثلاث وعشر مرات أقلّ. بيد أن هذه الأفلام ذات الكلفة الرخيصة، التي بإمكانها أن تضمن لنفسها مردوداً ما بواسطة جمهور محدود العدد، كانت قادرة على تحديد أنماط جديدة للنجاح: جوائز في المهرجانات، مديح من النقاد، سمعة المخرجين، وأهمية الموضوعات وجدّتها.

وتظهر هنا وهناك موجات أخرى، وأحياناً في بلدان ليس فيها أي إنتاج سينمائي. في الولايات المتحدة يسجّل غياب لموجة جديدة بالمعنى الحرفي للكلمة، لكن، بعد فيلم «**مارتي**»، وهو فيلم من

دون نجوم، حقق بميزانية تلفزيونية، بتنا نشاهد انطلاقة جديدة للسينما المستقلة، ولسينما المؤلّف. وفيما راح، في فرنسا، منتجون صغار يتولّون إنتاج هذا النمط الجديد من الأفلام، وبمساعدة الدولة، حدث في الولايات المتحدة أن هوليوود هي التي أفلتت الحبّل على غاربه، وتركت حرية ما للمخرجين ـ المنتجين، وللفنانين ـ المخرجين، ولمنتجين، كانوا جميعاً أشبه بالتوابع الاقتصادية مع تمتع بحرية فنيّة وسينمائية، كانت لا تزال مجهولة حتى ذلك الحين، وذلك بغية تحقيق أفلام زهيدة الكلّفة ولكن ذات هالة فنية. غير أن القطيعة حدثت مع ولادة السينما النيويوركية، ومع تطور سينما «ألاندر غروند»، ونصف ـ «ألاندر غروند» وحتى لو كان بوسع هوليوود أن تسيطر اقتصادياً على السينما المستقلة أو الاحتجاجية، فإن هذه السينما ظلت على أيّ حال محتفظة بسماتها المميزة، بل والمتعارضة مع سمات السينما العادية.

فمن جهة، هناك سينما ذات ميزانية ضخمة، وثمة بيوتات إنتاج كبيرة تحقّق «إنتاجات متميزة وضخمة». ومن جهة أخرى، هناك سينما ذات ميزانية صغيرة، وهناك منتجون صغار، ومنتجون منفذون، يحققون أفلاماً ذات توجه أو ذات ادّعاء فني. من جهة هناك النجم، بل وعدد من النجوم العالميين يهيمنون على الفيلم الذي يقدم عرضاً ضخماً ملوناً، على شاشة عريضة، يصور الأرض والمياه والأجواء في الماضي، وفي الحاضر، وفي المستقبل، وفي كلّ الأماكن. ومن الجهة الأخرى، هناك المخرج يهيمن على الفيلم، ويحلّ فيه أحياناً محل النجم، عارضاً فنّه وهواجسه ومشكلّته.

من جهة هناك دعاية هائلة الحجم، وهناك شبكة صالات العرض الأول، والصالات الشعبية، واستعراض النجوم لأنفسهم في المهرجانات. ومن الجهة الأخرى، هناك الجوائز الكبرى في

المهرجانات نفسها، ومساندة النقاد، وشبكة جديدة من صالات الفنّ والتجربة، شبكة صارت شيئاً فشيئاً عالمية.

وعلى هذا النحو مالَ نظامان للتكون، لكلّ منهما نمط إنتاجه الخاص، وتوزيعه الخاص، وأسلوب استثماره الخاص، ولكلّ منهما موضوعته الخاصة المهيمنة.

فجأة تتفتت التوليفة النموذجية الكبرى التي كانت تصنع الأفلام بين 1930 ـ 1960، تاركة مكانها من جهة، لسينما استعراضية ـ هروبية، ومن الجهة الأخرى، لسينما إشكالية.

والسينما الهروبية تنفصل عن الواقع اليومي الذي كانت سينما المرحلة السابقة قد نجحت في دمجه، ولو ظاهرياً: فالسينما الهروبية، بوصفها سينما واقعية، عرفت كيف تموضع نفسها في مكان آخر، وفي زمن قد ولّى، كما هو الحال مثلاً مع **دكتور جيفاكو** و**الرجل الصغير الكبير**، أو حدث لدفعة كبيرة من الحلم أن أتت لتروي الواقع اليومي الظاهر، كما هو الحال في مغامرات جيمس بوند.

إنّ هذه السينما الاستعراضية تعيد إلى مركز الإنتاج الكبير ذاك النمط الذي كان قد صنع مجد السينما الصامتة، ثم حلّت مكانه بعد ذلك أفلام درجة «ب» (وهي أفلام صغيرة، رخيصة التكاليف، من دون نجوم، كانت النموذج الذي احتذته أفلام الموجة الجديدة الفرنسية، من ناحية تقنيتها، لا من ناحية موضوعيتها). صار الانتصار الآن من نصيب أفلام الغرب، ولا أعني فقط تلك الأفلام الملحمية والمسلسلة التي عرفت أيام الفيلم الصامت، بل أفلام الغرب الأكثر غنى، التي تجسدها النجوم، وتهيمن عليها النزعة البسيكولوجية والموهبة الفنية، بل والمشكلات السياسية والاجتماعية أحياناً إنه

انتصار الفيلم التاريخي، الخرافي، المثير. ومن الجهة الثانية، تنمو السينما الثانية، التي تسعى نحو جمالية أكبر وواقعية أكبر، كبديل لتلك الأفلام أو بالتوازي معها. إنه فيلم المؤلف، الذي يقترب من الأدب، وليس فقط عبر اللجوء إلى الكتاب (في فرنسا كتب كلّ من روب غرييه، ومارغريت دورا، سيناريوهات لـ «ألان رينيه» قبل أن يتحولا إلى الإخراج)، بل في مسعى منهم لإعطاء الفيلم مهارة الأدب في التعبير عن المشاعر (روهمر على سبيل المثال)، أو لإعطاء السينما رحابة الرواية (أفلام رينيه)، بالسعي وراء أبحاث شكلّية. أو نحت السينما منحى أكبر باتجاه قدر أكبر من الحقيقة: فأحلّت المناظر الطبيعية محل ديكور الاستديوهات، وصوّرت في الشارع، كما أن الكاميرا التي حملها كوتار (مصور أفلام غودار) تركت سيبتها وراحت تلتحق بأصغر التفاصيل ذات الدلالة، وحدثت القطيعة مع أداء الممثل التقليدي، وجرى اللجوء إلى الارتجال (غودار). وفي العام 1960، ظهرت حتى سينما الحقيقة التي زعمت الاستغناء عن السيناريو، وطرح الأسئلة مباشرة على الحياة. وعلى هذا النحو شكلت النزعة الجمالية الجديدة والنزعة التسجيلية الجديدة، القطبين الأقصيين اللذين صنعا السينما الجديدة. وازدادت السينما الجديدة جرأةً، وبدت راغبة في معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية، وابتداء من العام 1968، ظهرت السينما «الاحتجاجية»، غير أن السينما الثانية، سواء أكانت جمالية النزعة أو تسجيلية أو سياسية الطابع، ظلت بالنسبة إلى السينما الهروبية ـ الاستعراضية، سينما إشكالية، فهي إنما تبتغي طرح المشكلّات الفنية، ومشكلات المؤلف والحياة والمجتمع.

ومع هذا فإن هاتين السينماتين ليستا منفصلتين عن بعضهما البعض، ولا محظورة إحداهما عن الأخرى: فهما تشكلان ما يشبه

المنظومتين المتلازمتين، كالتوأم السيامي. فبينهما تبادل وعدوى وصراعات وتعاون.

هناك نظام الإنتاج الذي غالباً ما يراهن على إحداهما ثم على الأخرى (وذلك هو مثل شركات هوليوود الكبرى). ثم هناك المهرجانات الكبيرة التي تتابع الجمع بين هذين النمطين من الأفلام كما أن إنتاجات السينما الثانية، حين تلقى النجاح، قد تبرمج في صالات الشبكات التجارية الكبرى: فمخرجون مثل فيسكونتي، وبونيال، وغودار، تعرض أفلامهم عرضاً مظفراً في هذه الصالات، التي يدخلون إليها جزءاً متفاوت الحجم من رسالتهم، متمتعين بقدر لا بأس به من الحرية. وثمة ممثلات، كشفت عنهن السينما الإشكالية، يمكن لهن أن يصبحن نجمات في السينما الكبيرة (فجان مورو، التي تمّ اكتشافها في فيلم **العشاق،** تمثل مع بريجيت باردو، ومن إخراج لوي مال الذي هو بدوره واحد من مخرجي السينما الإشكالية في فيلم **فيفا ماريا،** وهو إنتاج ضخم كان الفشل من نصيبه على أي حال). أما في سينما الجمهور الكبير، فإنهم قلة أولئك المخرجون الذين يصبحون نجوماً وتظهر أسماؤهم بأحرف كبيرة على الملصقات، لكنهم يزدادون عدداً أكثر وأكثر (هيتشكوك، كليمان، شابرول). ولا يخفى على أحد أن هاتين السينماتين تشكّلان قطبين متناحرين، وإن على تواصل بينهما، تسبغ جدليته على سينما عصرنا هذا حيويتها، في الوقت نقسه الذي تؤكد فيه على انحطاط النظام السينمائي الضخم، المهيمن لأكثر من ثلاثين سنة. تبرز حيوية كبيرة عند القطبين، لكننا لا نجد أي شيء في الوسط هناك حيث كانت تبنى تركيبة الواقعي والوهمي القديمة، هناك حيث كانت «النهاية السعيدة» تهيمن.

غروب نظام النجوم

تميل السينما الثانية إلى استبعاد النجوم، فهم باهظو الكلفة بالنسبة إلى أفلام هذا النمط الرخيصة، خاصة وأن هناك، على أيّ حال، تفاوتاً مبدئياً بين مفاهيم هذه السينما ومفهوم هذا النجم. ففي سينما المؤلف، لا يكون المخرج أكثر أهمية من النجم وحسب، بل يكون بحاجة إلى مؤدين وإلى ممثلين لا إلى معبودين. بالنسبة إلى سينما الواقع تتعارض أسطورة النجم مع الحقيقة المنشودة، إذن فإن المبادئ الاقتصادية والجمالية والواقعية للسينما الإشكالية تنحو إلى استبعاد النجم. أما تطور هذه السينما فهو الذي يعلن عن نهاية عهد نظام النجوم: فكلّما تمكنت هذه السينما من الانتصار في المهرجانات، كلما صار النجم مطروداً أكثر وأكثر (مهرجان البندقية)، وحين تخلق هذه السينما مهرجاناتها الخاصة (مهرجانات بيزارو، ويوريتا ولورين)، يكون النجوم أول المستبعدين.

صحيح أنّ النجم يحافظ على انتصاره في السينما الاستعراضية، لكنه لم يعد قادراً فيها على إحداث تلك التوليفة الأسطورية، التي كانت تعرفها الحقبة السابقة. صحيح أن كبار الأبطال المغامرين في أفلام الغرب أو في أفلام المغامرة، هم أبطال أحلام أخاذون، يثيرون الإعجاب والحماس على السواء، كما هو حال جون واين أو شين كونري، في دور جيمس بوند. لكنهم لم يعودوا تلك النماذج التي يمكن التماهي معها إلا إذا كان تماهياً مصطنعاً وخارجياً. بل وعدنا أحياناً نرى، (كما كان الحال في المسلسلات عند بدايات السينما)، الممثل وقد ذاب في دوره، على سبيل المثال صار جيمس بوند أكثر أهمية من الممثلين الذين كانوا يؤدون أدواره، كما كانوا قابلين للاستبدال في كلّ لحظة. من جهة أخرى صارت أفلام المغامرات تنحو إلى تقليص أهمية دور النجمة الأنثى، أو إلى إضفاء طابع

رجولي على ذلك الدور. بحيث إنّ النجمة لم تعد تجد مجالاً للازدهار إلا في الأفلام ذات الموضوعات الغرامية ـ التاريخية.

من جهة السينما الإشكالية هناك القطب الواقعي حيث يذوب النجم. ومن جهة السينما الهروبية هناك القطب الأسطوري ـ الحلمي حيث تظل النجمة إلهة لكنها تكفّ عن أن تكون مثلاً يحتذى به. فالواقع أن النجمة الإلهة ـ المثل، والتي كانت حجر العقد في نظام النجوم، خلال السنوات 1930 ـ 1960، تبدو وكأنها في طريقها إلى الزوال. صحيح أن كبار النجوم ينتقلون من دور إلى دور، فيمثلون في الأفلام الإشكالية، ويجسدون معاش هذا الزمن، ثم بعد ذلك يعودون إلى الأفلام الهروبية لكي يستحموا في إكسير الألوهية: وذلكم هو الدرب الغني وغير المؤكد الذي يسلكه ممثلون مثل بريجيت باردو، آلان ديلون، تشارلز برونسون، وكلوديا كاردينال، منتقلين من فيلم مؤلف إلى فيلم رعاة بقر، ومن مشكلة بسيكولوجية معاصرة إلى ملحمة أسطورية ـ تاريخية. إنّ كلّ نجم من النجوم الكبار العاملين حالياً يحاول، عن طريق الجمع، أن يحقق التوليفة القديمة. غير أنّ المهمة صعبة وغير موثوقة ومؤقتة: وذلك لأنّ «النمط»، والنموذج، الذي عرفته السينما المقننة ونظام النجوم، لم يعد موجوداً، وذلك النمط كان هو منذ البداية الذي يوفر إطار التوليفة وعناصرها. وبما أنّ السينما قد اغتنت وازدادت تنوّعاً، صار اجتماع المزايا المتكاملة والمتناقضة في آن، أكثر صعوبة.

وأخيراً نجد أن النجم أو النجمة لم يعودا نذيري السعادة. فأطروحة «النهاية السعيدة»، التي كانت تهيمن على مجمل الإنتاج، تفتتت تدريجياً. فالفيلم الإشكالي يفضل نهاية مأساوية أو هروبية. صحيح أنّ الفيلم الاستعراضي غالباً ما ينتهي على عقاب الخبثاء، وانتصار الأخيار، وعلى انتصار العاشقين والحبّ. لكن الهروبية تكبر

حتى من خلال عملية الهروب. فلا **أوديسا الفضاء**، ولا **كان يا ما كان في الغرب**، ولا **لورانس العرب**، ولا **كوكب القرود**، ينتهي مع «نهاية سعيدة» حقيقية، فالفيلم الاستعراضي، حين يكون تاريخياً أو مقتبساً من رواية، يكون عليه أن يحترم النهاية الموصوفة مسبقاً في التاريخ أو في الرواية: وما فيلم **قصة حبّ**، بنهايته الفاجعة إلا ظاهرة مضادة للنزعة الهوليوودية التي كانت قائمة منذ عشر سنوات. يبقى أنّ «النهاية السعيدة» لم تكن نزعة طاغية إلا لأنها كانت مرتبطة بالفيلم الحلمي ـ الواقعي وبالنجمة الإلهة ـ المثل، وإلا لأنها كانت تحمل في داخلها التفاؤلية الرسولية ذات العلاقة بمسألة غزو السعادة. بيد أنّ هذه الموضوعة الأساسية، موضوعة غزو السعادة، التي تسنّمها الفيلم والنجمة و«النهاية السعيدة» كلّياً، هذه الموضوعة نفسها صارت مهددة ومهترئة في داخلها كما سوف نرى. ومن الداخل صار النجم يجد نفسه وكأنه قد فرغ من ذلك النسغ الثقافي الذي كان يغذيه، وبه يعود فيغذي العالم.

وهكذا في الضمور وفي فقر الدم الأسطوري الداخلي، الذي أصاب نظام النجوم، فإمكاننا أن نلمح غروب هوليوود وقد صارت كلّها «سان ـ سيت بوليفار»(*) هائل الحجم. ولم يعد الأمر مقتصراً على التلفزيون الذي وطد لنفسه مكاناً في الاستديوهات المهجورة، وقد صارت متاحف، أو السينما الهروبية التي صارت تصور في إسبانيا وفي إفريقيا وفي آسيا أو في أميركا اللاتينية. ولم يعد الأمر مقتصراً على الثقافة المضادة، التي تقيم في لوس أنجلوس، وتتغلغل في هوليوود سان ـ سيت بوليفار. ولم يعد الأمر مقتصراً على ذلك

(*) «بوليفار غروب الشمس» أحد أشهر شوارع هوليوود. واسم لفيلم مشهور يتحدث عن أفول نجمة.

الضباب القذر والرمادي الذي طرد السماء الزرقاء بعيداً عن الحاضرة الكاليفورنية الضخمة. ولم يعد الأمر مقتصراً على الصدى الذي كان للجريمة المجنونة التي حدثت في فيللا شارون تيت الضخمة، بل هما التعفن والتفتت اللذان أصابا عالم النجوم. إنه موت الكبار: غاري كوبر، كلارك غيبل، هامفري بوغارت، وكلّ أمثالهم من الذين ماتوا دون أن يتركوا لا ورثة ولا خلفاء.

في هوليوود، كما في جميع الأماكن الأخرى التي تمتلئ بالأعياد والمهرجانات، لم يعد نجوم السينما آلهة الأولمب. فهم الآن ذائبون في الأولمب الجديدة، أولمب الثقافة الجماهيرية، مختلطين بالأمراء والأميرات، بالملوك والملكات من أمثال اليزابيت، ومارغريت، وباولا، وهيلين، وثريا، وفرح ديبا وفيليب والشاه، كما بالشبان العابثين من أمثال غونتر ساخس، وبالراقصين من أمثال نورياف، وبـ«المعبودين الجدد»، المشتغلين بموسيقى الروك والبوب: البيتلز، جون لينون، بوب ديلان، جوني هاليداي وسيلفي فارتان.

هؤلاء الأولمبيون الجدد لم يعودوا نماذج تحتذى بل صاروا رموزاً. لم يعودوا أنصاف آلهة سعداء: إنهم أولمبيون بالمعنى المنحط، بالمعنى الذي كان هوميروس يصفه لنا، أولمبيون تعتمل فيهم أهواء البشر الفانين، وضروب قلقهم، أولمبيون يعيشون التعاسة الزوجية، وتجابههم مناورات خصوم تافهين، حتى ولو كانوا لا يزالون يتمتعون بشخصية متميزة. نحن لم نعد نرى، في جبل الأولمب الجديد هذا، تلك الصورة المميزة للسعادة، بل صرنا نرى طلاقاً وخلافات وأحزاناً وإخفاقات وانهيارات عصبية. صحيح أن النجوم ظلوا، كما كان حالهم في السنوات السابقة، محط صورة مقدّسة دائمة. وكما كان الأمر في الماضي، لا يزال الناس يغتذون من حكايات حياتهم، لكن أحداً لم يعد، عن طريقهم، يتذوّق

الأكسير الواعد بالسعادة أو بالحياة الجميلة، صار الناس يغتذون بمآسيهم وببؤسهم. بل وفي حالة الطقوس السادية الدامعة التي تكرّسها لهم مجلات مثل **فرانس - ديمانش**، **وهنا باريس** (*Ici Paris*)، قد يصل الأمر إلى حدّ الانتقام من عظمتهم عبر إلحاق الانتحار والفجائع بهم. اليوم في بعض الحالات صارت عبارة «إنهم يهرمون، إنهم يعانون» البائسة، تحلّ مكان صرخة النشوة القديمة التي كانت تقول «إنهم سعداء، إنهم يتمتعون».

المشكلة العامة

إن تزعزع أسلوب «النهاية السعيدة»، وجفاف أسطورية السعادة لدى النجوم كما لدى كلّ سكان الأولمب المعاصر، أمور لا تشكّل ظاهرة تخصّ السينما وحدها[1]، لأن الثقافة الجماهيرية كلّها تعبر الآن من مجال النشوة إلى حيّز الإشكالية، ويلي أسطورة السعادة مشكلة السعادة.

إنّ الثقافة الجماهيرية انبرت تعكس، وعلى طريقتها الخاصة، الإشكالية التي ترتبط تدريجياً بما كان عبارة عن وعد بالسعادة خلال العهد السابق. والزواج - الحل تحول إلى الزواج - المعضلة: فما الذي يحدث حين يتضاءل الحماس، وتتناقض الرغبة، ويلوح في الأفق إغراء ما؟ والعيش الرغيد بوصفه حلاً تحوّل بدوره إلى مشكلة: والحياة بكلّ ما تنعم به من آلات إلكترونية، ومن أشياء، ومن ممتلكات، ومن أوقات فراغ، هل هي حقاً حياة سعيدة؟ إنها الفردانية الخاصة، بوصفها القيمة الأسمى، تكشف عن نواقصها. وما أشكال الاضطراب، والانهيارات، والمشكلات النفسية، سوى

(1) *L'esprit du temps*, nouvelle édition à paraître ultérieurement.

الإشارات الأولية والمبهمة لداء يستشري ويتعمق. وهكذا، ببطء وخجل، تطرح الثقافة الجماهيرية مشكلات الحبّ، والعيش معاً، والزواج، والزنى، والجنس، والبرود الجنسي، والمرض، والشيخوخة، أيّ كلّ المشكلات التي كانت تبعدها أبعاداً في المرحلة السابقة.

وهذا الداء سيتخذ فجأة، لدى الشبيبة البورجوازية الأكثر حظاً في العالم، شكل تمرد (Berkeley, 1963 - 1965)، ورفض (Haigh - Ashbury, 1966 - 1967)، ناهيك بالاحتجاج الطلابي والحركة الهيبيّة اللذين راحا يشكّلان قطبي ثقافة مضادة صاعدة.

وهكذا نستخلص أنّ زماننا تطبعه انعطافة في الحضارة تتسم، في ملامحها الأكثر تطوراً، بألم كبير، بل وبأزمة حقيقية.

ومن هنا نفهم أنّ أزمة نظام النجوم ليست سمة من سمات الأزمة الخاصة بالسينما وحسب، بل هي تتزامن مع إشكالية مطروحة في قلب الحضارة مفادُها تفتيت الاندفاع الثقافي. وربما علينا أن نعترف أنه، في قلب نظام النجوم نفسه، تندلع فجأة الأزمة الأكثر جذرية التي إذ تجعل الظلمة تخيّم نهائياً على الأسطورية الحماسية، سوف تؤدي إلى تصاعد المعضلة العميقة التي تعتمل في قلب الحضارة.

فاجعة مارلين

لقد كان عالم هوليوود، إبان عصره الذهبي، عالماً رائعاً لأنّ نظام النجوم والثقافة الجماهيرية كانا ينقيانه، ويعطرانه، ويسبغان عليه حماسة. يومها لم تعتبر الطلاقات المتتالية إشارة إلى إخفاق متتال بل إلى نجاحات متتالية، ولم ينظر إلى عمليات الانتقال المتواصلة بوصفها دليلاً على القلق واللاستقرار، بل على أنها رحلات سعيدة،

ولم ير أحد في الحفلات اليومية، كتسوية حسابات وأمسيات حزينة، بل كضروب لهو وتغن، أما الانسحاب إلى دارات فاخرة فكان يعتبر نوعاً من العزلة المتكبرة لا نوعاً من الوحدة، كما أنّ محاولات الانتحار كانت تحاط بالتكتم، والاستشفاء كان سببه الإفراط لا الانهيار ـ وفي أقصى الحالات كان الانهيار يعتبر مجرّد نتيجة للإفراط.

الفاجعة الكبيرة الأولى، ترجمها موت جيمس دين، لم تعتبر سوى حادث طارئ (أي لا دلالة لها البتة)، وتمّ استيعابها على أنها ضرورة أسطورية. اعتبرت موتاً يأتي من التخمة وليست نتيجة لنقص ما.

وبعد العام 1960، بدأت آلة نظام النجوم، التي اعتادت تحويل الرصاص إلى ذهب، والعلقم إلى عسل، بالاضمحلال في الوقت نفسه الذي أخذت تنمو فيه الإشكالية العامة. عند ذاك كانت السينما الإشكالية التي غاصت في عالم النجوم لتكتشف فيه التعاسة والعصاب («الآلهة»). غير أنّ الرسالة ظلت محصورة ضمن إطار شبكة السينما الثانية الضيّقة. ومن إيطاليا جاءت جسّة نبض مدهشة: صحيح أن الأمر لم يكن على علاقة مباشرة بالنجوم غير أنّ فيلم **المغامرة** لأنطونيوني، وفيلم **الحياة اللذيذة** لفيلليني، كشفا لنا فجأة عن الوجه الآخر للواقع، كشفا عن بؤس الحياة الفنيّة وعن الشجن المختبئ وراء ظاهرة الأعياد. وفجأة اتخذت عبارة «الحياة اللذيذة» معنى بالغ التهكم. وإن صحّ أنّ ذينك الفيلمين لم يقسما ظهر عالم النجوم، فقد ظهر عبرهما، وبالتدريج، الإخفاقات، والوحدة، والعصاب، وآلام الشيخوخة. فهل معنى هذا أنّ العالم الهوليوودي كان يدخل حقاً في الأزمة، ويغوص عميقاً وعميقاً في عصابه الخاص؟ وبينما نرى أن النجم كان قد اغتذى من «قرينه»، من

صورته، فهل دقت الساعة التي يصبح فيه القرين بدلاً من حامل للخلود، تذكيراً بالموت، كما هو حال صورة دوريان غراي والقرين، الذي يتحدث عنه هوفمان أو دوستويفسكي؟

إنّ ما حدث هو أنّ النجمة المظفرة، تلك التي عرفت وأحبّت، على التوالي، البطل الرياضي، والكاتب الكبير، تلك التي كان بإمكانها أن تكون في آن عارية وملكة، وتلك التي، بعد أن كانت فقيرة ويتيمة ومنبوذة، صارت محبوبة ومعبودة في طول العالم وعرضه، تلك التي كانت الجنس والروح معاً، الشبق والعقل معاً، تلك التي بدت وكأنها تملك كلّ شيء. تلك النجمة، مارلين مونرو، انتحرت.

وإنّ هذا الانتحار يكشف لنا من دون مواربة، ودون إدراكنا لمعنى الجوهري تحديداً:

* لا جدوى للنجاح.

* إنّ تحت جلد النجمة الكبيرة، براءة الفتاة الطائشة المجردة من أيّ سلاح.

* إنّ النجاح والصداقات والحبّ أمور جميعها لا تتمكن من تجاوز مأساة الطفولة والمراهقة.

* إنّ الوحدة تختبئ خلف المجد.

* إنّ حقيقية شخصية المرأة المحبوبة ـ اللامحبوبة.

* إنّ اللهو يصبح عدواً للسعادة.

* إنّ الخواء يختبئ تحت الكثافة.

* إنّ تعاسة العيش موجودة دائماً وإن كانت مقنّعة.

* إنّ الطموح غير المتحقّق هو المأساة.

* وإنّ خلف الابتسامة المتفجرة مكمن الموت.

وهذا الموت الذي يذهلنا، نحن الذين كنا نعتقد أننا نفتقر إلى أكثر بكثير مما تفتقر إليه مارلين مونرو، هذا الموت الذي يسحقنا، نحن معشر الملايين، الذين كنا مستعدين، لو كنا نعرفها، لأن نحبّها وأن نعبدها، ذلك الموت هو الذي كان يدّق ناقوس نهاية نظام النجوم[2]. ذلك الموت شكل العنصر الطبيعي الذي نزع الأسطورة، والثغرة التي منها تدفقت الحقيقة: لم تعد هناك نجمة ـ نموذج، لم يعد هناك أولمب سعيد.

فموت مارلين مونرو، الذي قتل نظام النجوم، كان هو الذي أحيا النجوم. فتماماً كما أنّ آلام جيمس دين قد أعطته طابعاً حقيقياً كبطل للمراهقة، ها هي آلام مارلين مونرو ستجعل منها، لا آخر نجوم الماضي وحسب، بل أوّل نجمة من دون نظام النجوم.

البطل الإشكالي

مات نظام النجوم، لكن النجم باق. وهو يغوص في الإشكالية ويتمجّد في الأسطورة، لم تعد حياته حلاً وإنما بحث دؤوب، لم تعد ارتواءً بل ظمأ. أحياناً يولد النجم في الفيلم الإشكالي حيث يطلق في سماء الأسطورة أو هو أحياناً إذ يولد في الإنتاج الضخم، يسعى ليندمج في السينما الإشكالية، والأفلام هي التي تتوصّل إلى إعطاء السينما الثانية طابعها الإشكالي في الوقت نفسه الذي تحتفظ

(2) في الوقت نفسه تقريباً في فرنسا حاولت بريجيت باردو التي يشبه مصيرها مصير مارلين أن تنتحر هي الأخرى، ولم تنجو إلا بفعل الحظ هي أيضاً كانت الأجمل والأكثر تدللاً. وانتزعت بحركتها خمار النشوة التابع لنظام النجم.

فيه، من آثار السينما الأولى، بالطابع الاستعراضي ـ الأسطوري، وتلك هي الأفلام المتميّزة، التي تزدهر فيها النجوم المعاصرة لنا. إذن فالنجوم لم يعودوا نماذج ثقافية ولا مثلاً عليا، بل هم مجرد صور ممجّدة، وتجسيدات معينة، ورموز لما يسمّى البحث عن الذات الحقيقية.

إن النجم يعاني أكثر فأكثر، على الشاشة وفي الحياة (في الصورة التي تعطى عن هذه الحياة). وفي صورته غير المنحطة، يجسّد الجسم، إنه يجسّد البحث المنشود: البحث عن الحياة الحقيقية، البحث عن حقيقة الحياة.

من المؤكد، وكما ذكرنا سابقاً، أننا نشهد، في العهد الجديد، ولادة نجوم ملحميين، وأبطال يعيدون إلى أذهاننا أبطال نجوم السينما الصامتة. ولكن من بين النجوم الذكور، نلاحظ أن ورثة جيمس دين، الأبطال المراهقين الذين صاروا بالغين، من أمثال مارلون براندو، هم الذين ما زالوا يحتفظون ببقايا اضطراب في داخلهم. وفي الختام يحشد جيمس دين ومارلين مونرو النجمين النموذجين للمرحلة السابقة، هما كذلك النجمان النموذجان للمرحلة الحالية: جيمس دين، أوّل بطل للمراهقة، ومارلين مونرو، بطلة الأنوثة الجديدة. وهذه الميزة الأخيرة قد لا تبدو واضحة على الإطلاق، ولكن لنفكر في الأمر: ففي مجتمعنا هذا حيث يتوق الرجل إلى أن يحقق نفسه في النجاح، نلاحظ أنّ المرأة، من مدام بوفاري إلى مارلين مونرو، تسعى لتحقيق ذاتها في العيش. العيش، أي الحبّ، أي العلاقة مع الآخر، يتخذ في مجتمعنا الحالي حجماً أكبر بالنسبة إلى المرأة منه إلى الرجل. ففي الوقت الذي لاينتحر فيه أي نجم ذكر (إلا في حال إخفاقه في مهنته)، تنتحر مارلين مونرو، وسط نجاحها الاجتماعي، بسبب إخفاقها في نمط العيش.

وعلى هذا النحو يكون جيمس دين ومارلين مونرو، التجسيد المراهق (بالنسبة للأول)، والتجسيد الأنثوي (بالنسبة إلى الثانية)، لعملية البحث العسير عن معنى وحقيقة الحياة، والتواصل، والعلاقة السليمة الصحية مع الآخر. فبعد جيمس دين ستسجل ثقافة الشبيبة انفصالاً عن ثقافة البالغين، بحيث إنّ تشعباتها الأكثر حيوية ستتبلور في ثقافة ـ مضادة. وبعد مارلين ستقدم المرأة بدور تاريخي مؤثر في الحضارة بشكل خاص ما يتعلق بحركات تحرير المرأة. ويمكننا أن نقول، بشكل أو بآخر، إنّ حركة الشبيبة وحركة تحرّر المرأة هما اللتان تحفزان، من الخارج، ولادة النجم الجديد. وهذا النجم يختلف عما كان عليه أيام نظام النجوم، يلعب دوراً ثقافياً دامجاً، فهو في الواقع لا يقوم بأيّ دور احتجاجي أو مفكّك، ولا يحملنا، على أي حال إلى أية صورة حماسية، بل أصبح مجرّد شاهد على نفور، على إشكالية، وعلى بحث عن ذات أو معنى.

النجوم من دون نظام النجوم

ممّا لا شك فيه أنّ نظام النجوم لم يلغ بكامله: فالدعايات والعقود والعروض لا زالت قائمة، بل ويمكننا القول أنّ عناصر نظام النجوم كلّها لا تزال حيّة. إلا أنها لم تعد متضافرة متضامة ومقننة، فنظام النجوم، كنظام يعدّل ذاته بذاته ليس فقط على الصعيد الاقتصادي بل أيضاً على الصعيد الأسطوري، مضى وانقضى. ونظام النجوم، الذي كان يضمن للسينما كلّ وظيفتها الثقافية، توارى. ونظام النجوم، الذي كان يكوّن توليفة بين الحلم والواقع، بين النجمة / الإلهة والنجمة / النموذج، تهاوى. إنّ الناس لا ريبّ سيظلّون على محاكاتهم للنجوم، لكن النماذج خرجت من صناعة نظام النجوم لها. ففي السينما تأتي هذه النماذج من موقع آخر: فأبطال «إيزي رايدر» أتوا من الثقافة ـ المضادة للشبيبة، ولم يكن نظام النجوم هو الذي صممها.

يمكن للنجم أن يكون من الآن فصاعداً مثلاً، ورمزاً، وتجسداً، لكنه لم يعد الصورة الرائدة التنويرية والرسولية لحضارة ما. فالنماذج تعدّدت، بل هي تنتشر في الثقافة الجماهيرية (الصحافة، المجلات، التلفزيون، والدعاية)، انتشارها في الثقافة المضادة. إنّ بإمكان السينما أن تنقل الثقافة، وتعزّز من شأنها ـ لكنها لم تعد تنتج إلا فناً وإن ما زالت تعكس أموراً مثل: النجم المعاصر يعكس ويجسد تيار الحضارة الجديد، والآفاق والإشكالي. وعلى هذا النحو نستنتج أنّ انحطاط نظام النجوم يتزامن، بشكل ما، مع انحطاط الدور السوسيولوجي للسينما، فالسينما، بعد أن تبوأت زعامة الثقافة الجماهيرية، تحولت أكثر فأكثر إلى ظاهرة جمالية. بتعبير آخر إن دورها الجمالي حلّ محل دورها الاجتماعي ـ الثقافي.

اما النجوم فمستقرون. صحيح أنهم لا يغطون سوى جزء من السينما. في زمن اتساع قطاع السينما من دون نجوم. صحيح أنّ النجوم فقدوا دورهم السوسيولوجي البارز. إلاّ أن تفريغ النجوم بتجدّد دائم. لن يخلو عالم السينما من شخصيات ساحرة تستثير المحاكاة، والحلم والحبّ. ولن تفنا التماهيات العميقة وعمليات تنقّل الروح بين الصالة والشاشة لن تغيب ابداً.

بل وأكثر: فحتى السنوات الأخيرة كان النجوم يستهلكون ويهلكون خلال عصرهم. كان الناس يحبّون مارلين ديتريش أيام مارلين ديتريش، وجين هارلو أيام جين هارلو، وريتا هايوارث، أيام ريتا هايوارث، ومارلين مونرو أيام مارلين مونرو ـ لكن نجوم الماضي، سرعان ما سكنوا النسيان وطمسهم الزوال، نسوا ولم تعد ذكراهم تبعث إلا على الابتسام...

ولكن ها هو زمن بعث النجوم الراحلين قد أتى. فهنا وهناك تقوم مهرجانات لأفلام غريتا غاربو، ولأفلام مارلين (ديتريش ومونرو

على السواء). لا شك في أن عهداً ما يكون قد مات حين لا يحيا إلا من الموقع الجمالي. غير أن ما يزال حياً، إنما هو بالتحديد ذاك الذي بإمكانه أن يواصل العهد، بمعنى آخر، عطره وسحره . . . وجوهره.

لقد ولّى زمان نجوم الماضي الكبار. ولكن، في اللحظة التي يموت فيها نظام النجوم، ها هي النجمة التي كان يعتقد أنها ماتت أيضاً، تستحوذ على ذلك البقاء الذي يطلق عليه في الفنّ إسم الخلود، فغاربو، ومارلين ديتريش، ومارلين مونرو، صار لهن الخلود نفسه الذي تعرفه القصائد والأغاني والفرينيه وكليوباترا. إنهن يجتزن السنوات الضوئية.

ملاحق

الهزلي والنجم

1 ـ «البلهاء»[1]

أشياء كثيرة حصيفة قيلت من حول فيلم **بورت دي ليلا**. ولقد لوحظ بشكل خاص كم أن رينيه كلير بقي أميناً للتقاليد «الفرنسية»، وبقي أميناً مع ذاته، إذ دفع شخصياته من «الرفاق الطيبين» إلى الاكتمال بشكل نهائي في شخصيّة جوجو. إذاً كلير تبدو أوضح من أي وقت مضى هنا، تبدو عفصيةً أكثر من أي وقتٍ مضى. وهذا بديهي.

غير أنّ هناك أموراً أخرى: **بورت دي ليلا** هو أول فيلم «نمطي» فرنسي، يقع تحت تأثير إيطالي «نمطي» بكلّ وضوح، وهو تأثير آتٍ من شخصية جيلسومينا في فيلم «**الطريق**». إننا نعرف أنّ همّ جيلسومينا الأساس هو «أن لا تكون غير مفيدة»، ونتذّكر بالطبع سرورها حين يكشف لها «المجنون» أنّ حتى البحصة يمكن أن تفيد في شيء ما. وجيلسومينا تبرهن لنفسها وتبرهن للكّون كلّه، على «فائدتها»، إذ تكرّس نفسها وحياتها لوحش سوف يدفأ قلبه، في

(1) *La Nef* (1957).

نهاية المطاف، بفعل نبع الحبّ هذا، ولكن بعد زمن طويل من جفاف ذلك النبع برحيلها.

جوجو، وتماماً مثل جيلسومينا، يعتقد نفسه غير مفيد، ويريد أن يكون «مفيداً». وهو مثل جيلسومينا بسيط العقل، يرفضه الجميع، ويحتقرونه. وأيضاً هو مثل جيلسومينا، يتمركز ما لديه من حبّ على أسوأ الأفراد. ومثلها أيضاً يحوز على حقيقته الخاصة، على «كرامته»، على «فائدته» (وهذه الكلمة تستخدم هنا مرات ومرات، كما حالها في «الطريق»)، بفضل حب منزّه وشامل (خالٍ من البعد الجنسي كلّ الخلوّ)، يكنّه لكائن «لا يستحقّه أبداً»، تبعاً لما تمليه معايير الأخلاق السائدة.

فضلاً عن ذلك، يبدو لنا، في ضوء شخصية جوجو هذه، جوجو الذي هو أخٌ لجيلسومينا (وبالتأكيد إبن لرينيه فاليه)، أنّ ثمة ميلاً هنا للخلط بين ضواحي الواقعية الجديدة الإيطالية وضواحي النزعة الطبيعية ـ البؤسوية الفرنسية، مهما كانت هذه عن تلك مختلفة كصورة (هذه تفضّل أن تصوّر في الاستديو، وتلك في الديكورات الطبيعية)، ومن الناحية البسيكولوجية (من يا ترى فكّر في مماهاة الطرق المبتلة، في **رصيف الضباب**، و**ديديه دانفير** من ناحية، بتلك التي في **معجزة في ميلانو** و**الطريق** من ناحية ثانية، مع أنها هي نفسها دائماً؟).

هكذا، إذاً لن يكون ثمة تناقض بين أن تكون «الأكثر فرنسية بين المخرجين الفرنسيين»، وأن تتلقى تأثيراً إيطالياً. ترى، أفلم يكن ثمة في **تحت أسطح باريس** و**14 يوليو**، ما يشبه الصدى الزاعق لفن كورت فايل وبريخت؟ وكلير نفسه، أفلم يكن متمتعاً بعدوى الحسّ الأنغلو ـ ساكسوني النمطي، المتعلّق بالأشباح (كما في **شبح للبيع** **وزوجتي ساحرة**)؟ إنّ المعايير الوطنية غالباً ما تكون أكثر قابلية

للاستخدام بالنسبة للأعمال المسلسلة، منها بالنسبة إلى الإنجازات الأصلية. ورينيه كلير، الفرنسي جداً، هو، بالتالي، واحد من أفضل المخرجين الأنغلو ـ ساكسون المعروفين! أما هنا، مع **بورت دي ليلا**، فإنه يبدأ، على الأرجح، مساراً مهنياً «إيطالياً». وهكذا، على عكس الحكم المسبق المنتشر بوفرة: في أغلب الحالات في السينما، تكون العادية المبتذلة وطنية، أما الموهبة فتكون كوزموبوليتية. فابكوا إذاً يا أمثال سادول وبارديش!

المتسوّل محسناً

غير أنّ ثمة ما هو أكثر من هذا: إن «الأبله»، الذي نجده بطلاً مركزياً، منذ عقد من السنين، في عدد من أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، (توتو إيل بونو في **معجزة في ميلانو**، المجند الأميركي الأسود في **بايـيزا**، و**من دون ورع**، وجيلسومينا والمجنون في **الطريق**)، يصبح في **بورت دي ليل**، بطلاً مركزياً لفيلم طبيعيّ ـ بؤسوي فرنسي، مقلّلاً في طريقه من شأن شخصيّة الخارج على القانون (سواء أكان هارباً من الجندية أو مغامراً، أو فتى شريراً أو مهمّشاً).

ونحن إذا ما بحثنا عن جذور هذا الأبله ـ البائس، والبائس لأنّه فقير، شرّيد، صفر في المجتمع، «أبله» بالمعنى الدوستويفسكيّ للكلمة لأنه بريء، بسيط العقل، طفولي، لا علاقة له بالجنس، سنجدنا، بداهة، أمام شخصية شارلو، ثم، فيما وراء الخيال السينمائي، أمام شخصيات بسيطة العقل نجدها لدى فولكنر وشتاينبك.

فإنّ وسّعنا دائرة البحث أكثر، وأخذنا الأبله في تصوّره العريض كبريء، سوف يطالعنا كلّ الأبطال الهزليين، وكلّ الأطفال الأبطال

في الأفلام، وسيبدو لنا حينئذٍ أنّ الأبله، إذا ما استثنينا النجم الشاب (الفتى الأول) الكلاسيكي. إنما هو مع المغامر، واحد من الشخصيتين الأساسيتين، في الفيلم الغربي.

وذلك لأنه يركّز الاحتياجات الجوهرية على ذاته: إنه يلعب دور كبش المحرقة، والضحية ـ القربان، و«حمّال الأسى»، وفي الحالات الأكثر دقة وصفاء، سنجده قد كفّ عن أن يكون هزلياً، ليصبح عاطفياً مؤثراً وأخوياً، ومتألماً إلى درجة أن يصبح معها حملاً أسطورياً (كما حال جيلسومينا وتوتو إل بونو على سبيل المثال). في مثل هذه الحال يكون البريء حامل إنجيل حبّ، بالكاد مصاغ باكتمال، لكّنه واضح جليّ؛ أما استشهاده وفداؤه كضحيّة، فيكون لهما طابع غفرانيّ. في مجموعة الأبرياء، يبدو لنا الأبله ـ البائس، أو البؤسوي، الحالة الأكثر غرابة دون ريب: فالحال أنّ لديه موهبة إثارة المشاعر حتى في أعماق البائعين، والموظفين والصناعيين والضباط والمستخدمين، وغيرهم من الناس الذين لا يستشعرون عادة سوى النفور والخوف من كلّ شارلو وجيلسومينا، وجوجو وأخوتهم، في الحياة الحقيقية. غير أنّ ثمة معجزة تحدث هنا: إنّ كل هؤلاء البورجوازيين الصغار الذين يبتعدون بأنظارهم، خارج الصالات، من أيّ متسوّل يلمحونه، يمكنهم أن يكونوا، بفضل سحر التماهي، ذلك المتسوّل نفسه، على الأقلّ طوال ساعة ونصف الساعة من الزمن. بل إنّ أصحاب الثياب الفاخرة، عابري الشانزيليزيه، قد يحدث لهم أن يتحولوا إلى أمثال جوجو، طوال أسابيع عرض الفيلم. ويا لها من عملية استثنائية غريبة تلك التي توقظ جوجو المسمّر في عمق أعماقنا، من دون أن نكون قد لحظنا له أي وجود من قبل على الإطلاق.

وما هذا، في رأينا، إلاّ لأنّ شخصيّة الأبله البؤسوي، تستثير ظاهرة مزدوجة. فالأبله، بوصفه بريئاً، يطهّرنا من نزعة الشرّ الكامنة

لدينا؛ انه يوقظ، بالتخاطر، براءتنا المسجونة داخل شخصيتنا الاجتماعية؛ إنه مثل روح ـ كلبة، تلحس القذارة عن روحنا (فنشعرنا أكثر نظافة وضياء بكثير). هو كبائس، يتوجّه نحو خلق إحساس قوي، بشكل استثنائي، لدى ذاك الذي لم يكن قد عرف البؤس في حياته أبداً.. لكنه يحسّ بنوع من الحنين إلى البؤس. فالحال أنّ ابن أبيه المدلّل، ليس الشخص الوحيد الذي يحب أن يلعب دور المفلس. فهناك أيضاً الأب نفسه الذي يحلم أنّه متسوّل بنفس الإلحاح، الذي يحلم به المتسول أنّه مليونير.

السينما هي القابلة القانونية لهذه الأحلام جميعاً. وأكثر من هذا، إنّها تجسّد لتلك الأحلام وجهها. وعلى هذا النحو نجد الغنيّ الذي كان يرغب دائماً في أن يكون فقيراً، ـ لا.. ليس فقيراً تماماً بل فقير بشكل أسطوري، على طريقة شرّيد السينما الأسطوري، نجده يعيش، حياة المتشرد بالواسطة. وفي هذا المعنى نرى كيف أنّ البؤسوية (التي لها معانٍ أخرى ويجدر بنا ألاّ ننسينّ هذا)، تستجيب إلى حنين كبير يعتري غير البائسين، سواء أكانوا بورجوازيين كباراً أو صغاراً. وانطلاقاً من هنا ندرك كيف أن الأبله ـ البائس، كما حال الطفل، كما حال الشرّيد (ولكن ليس، عملياً، كما حال العامل الذي يعيش، هو، داخل أطر اجتماعية، وليس داخل الحرية الأسطورية للمقيم في خارج هذه الأطر)، كما حال المغامر، وراعي البقر، ورجل العصابات، والمكتشف، فهؤلاء جميعهم يمثلون سينما اجتماعية سلبيّة، لكنها إيجابيّة حلمياً، تنتمي إلى حضارة بورجوازيّة وإلى جمهور من البورجوازيين الصغار أو الكبار.

لا شكّ في أنّ من الأسهل بالنسبة إلى المتفرج أن يتماهى مع مغامر عنيد، بل مع رجل عصابات قاسٍ، منه مع أبله سخيف. فالأبله، انطلاقاً من هنا، يبقى في أغلب الأحيان مهرّجاً هزلياً،

تتوسّع المسافة الفاصلة عنه بشكل متواصل، من طريق الضحك بوصفه تفريغاً كهربائياً. ولكن، في الكلام على شارلو، في متابعة «الطريق»، نصل، بعد اجتياز الحدود، إلى «بورت دي ليلا». وهنا، في هذه الحال الأخيرة، نجدنا أمام أبله لم يكتمل، طالما أنّ الفيلم ينتهي على خاتمة نصف ـ سعيدة، نصف ـ تقليدية، وليس على دمار يطاول جوجو.

غير أنّ جوجو إنّما هو مع هذا، وفي عمق روحه، أبله صوفي، بائس. أبله من طريقه، ومرة أخرى هنا، تعكس الشاشة، تلك العين الخياليّة المذهلة، صورة الحياة الحقيقية: إنّ المتسوّل هو الذي ينعم على الآخرين بالإحسان هنا.

2 ـ شارلو الغامض

يعتبر النجم نتاج جدلية الشخصية: ممثل ما يفرض شخصيته على أبطاله، ثم يقوم أبطاله بفرض شخصيتهم عليه؛ ومن هذا التزاوج يولد كائن هجين، هو النجم.

يعني هذا، بالطبع، أن الممثل يحمل معه رأسمال شخصيته الخاصة: ولقد سبق أن رأينا، بالنسبة إلى النجمة الأنثى، أن الجمال يمكنه أن يكون داعماً ممكناً بالضرورة، وكافياً للشخصية، وكذلك أنّ الجمال، كما حال الشخصية، يمكن له أن يُصنّع تصنيعاً.

أما الجمال الذكوري فلا علاقة له بالتبرج والماكياج وتسريحة الشعر والعمليات الجراحية التجميليّة، وما شابه... كما حال الجمال الأنثوي. فالجمال الذكوري أقلّ تحدّداً من الجمال الأنثوي، بشكل عام، برهافة السمات وانتظامها وتناسقها. ولكن، من ناحية أخرى، فيما تكون شخصية النجمة الأنثى، مرتبطة فقط بنمط العاشقة، نجد النجم الذكر أكثر ارتباطاً بكثير بمواصفات بطولية بالتحديد: إن البطل

الذكر لا يصارع فقط من أجل حبّه، بل يصارع كذلك ضدّ الشر والقدر والظلم والموت.

وإذ نقول هذا، ننتقل لنشير إلى أنّ النجمة الأنثى والنجم الذكر يمتلكان معاً مواصفات أساسيّة من الطبيعي أن يتمّ على أساسها تطوير مسارات الأمثلة والتأليه.

بيد أنّ هذه المواصفات الأساسيّة لا تكون حاضرة بالضرورة لدى فئة معينة من النجوم، وهي فئة لا يستهان بها عادة، ونعني بهم نجوم الكوميديا. فالأبطال الذين يجسّدهم هؤلاء النجوم يكونون عادة قبحاء، خجولين، ثرثارين، سخفاء... على عكس الأبطال الآخرين تماماً. ومع هذا، في مجال مختلف بالتأكيد عن المجال الخاص بنجوم الغرام، يعتبر نجوم الهزل بدورهم «معبودي الجماهير». ومن بين هؤلاء ولد بالطبع ذاك الذي يعتبر الأكبر بين النجوم.. والذي كان كبيراً إلى درجة أنه خلخل نظام النجوم بأسره: تشارلي شابلن.

ترى كيف يمكن للجمهور أن «يعبد» مهرجين وسخفاء و«أصنام ـ مضادين»؟ كيف تفرض شخصية نجوم الهزل نفسها على الجماهير؟ فأبطال الهزل هؤلاء هم، ظاهرياً، النقيض التام للأبطال بالمعنى السائد للكلمة. بل إنّ نجوم الهزل يبدون، في الظاهر، كاريكاتور النجوم العاطفيين. ومع هذا أفلا يمكننا أن نقول ربما، إنّ هؤلاء وأولئك، خارج سياق التعارضات البديهية، إنما ينهلون معاً، فضائلهم من نفس النبع الأسطوري؟

نعرف أنّ نجوم الهزل قد ولدوا من واحد من أنواع تعتبر الأكثر أصالة في تاريخ السينما، أنواع ازدهرت بدءاً من عام 1912 ـ 1914 (أول فيلم هزلي لماك سينيت **«كوهين في كوني آيلند»** حقّق العام 1912)، وحتى بدايات السينما الناطقة. علماً بأنه، حتى بعد موت

«السلابستيك كوميدي» (هزليات السينما الصامتة)، تمكّن الأبطال الهزليون من البقاء على قيد الوجود، بسعادة أقلّ أو أكثر، تحت ملامح فرنانديل، داني كاي، وبورفيل.. وغيرهم.

إن الأبطال الهزليين المنتمين إلى عصر «السلابستيك كوميدي» هم، بالبداهة، أولئك الذين يتلقون اللبطات على أقفيتهم، وضربات العصيّ، وقطع الغاتوه على وجوههم، بأكثر كثيراً مما يوزعونها: إنهم بشكل أساسي أفراد مضطهدون. يطاردهم العالم كلّه، ويضطهدهم في الحقيقة، وتطاولهم كل ضروب الشرّ الممكنة. وهم يجتذبون النحس والمشاكل. ولكان من شأننا نحن طبعاً أن نشفق عليهم ونحزن لآلامهم، لولا أنها تدعونا إلى الضحك.

الأبطال الهزليون هم بالتعريف صاخبون، ساذجون وبلهاء. وعلى الأقل، ظاهرياً، بالنظر إلى أن بلههم لا يفعل أكثر من التعبير عن براءتهم العميقة. براءة تكاد تكون طفولية، ومن هنا تآلفهم مع الأطفال («شارلو والصبي»).

أبرياء، أبطال الهزل، وهم لا يعرفون أبداً ما الذي يحدث. يعتقد الواحد منهم أنه يرى الخير حيث يوجد الشر، والخلاص حيث الضياع (راجع مثلاً، موضوعة رجل العصابات رغم أنفه). بطل الهزل بريء، لا يطيع اندفاعاته التلقائية. يهرع ناحية الموائد العامرة بالطعام، ويعانق كل ما يبدو له جميلاً. يترجم رغباته كلّها فورياً إلى أفعال. ويقوم بلمس الأشياء الممنوع لمسها. وكما قال إنريكو بيتشيني (في مقال له عن شارلو في «أحمر وأسود»): «نحن نطيع وعينا، أما شارلو فإنه يطيع لاوعيه».

على هذا النحو، إذاً، يدوس البطل الهزلي على محظورات الحياة الاجتماعية الصغيرة. ينفض دخان سيجارته في ثوب سيدة،

ويسير على طرف ردائها... إلخ. بل أكثر من هذا: يخرق البطل الهزلي محظورات الملكية الشخصيّة والعامة، (يسرق) والدين (يتنكر في زي قسيس ويقيم الصلاة)، ما يضعه خارج القاعدة، أي خارج القانون. إن شارلو المتشرد، الذي يطارد بصورة متواصلة من قبل رجال الشرطة، يبدو مثل أبطال السينما الكبار، إنما بطريقته المضحكة، خارجاً على القانون.

يتجاهل بطل الهزل الرقابات. وبراءته كطفل تدفعه إلى ممارسة الطيبة كما إلى ممارسة الشر غير المعتادين. هو طيّب لأنه يطيع كلّ مشاعره النبيلة، لكنه في الوقت نفسه غير سويّ. فشارلو دائماً ما يسرق دون وازع من ضمير. بل إنه حتى قاس، بكلّ براءة، إلى درجة أنه قد يحدث له أن يضرب الفخذ المؤلم لمريض شلّه داء النقطة.

أما «السيد فيردو»، الذي لم يعد بطلاً من أبطال «السلابستيك كوميدي»، فإنه لا يفعل أكثر من التنويع بشكل متطوّر على كلّ هذه الأمور: إنه يتحرّك انطلاقاً من نزعة لا أخلاقية بريئة، تدفعه حتى إلى تحقيق أمنياته القاتلة (كما حال بطل فيلم **النبل يوجب**). فهو، بكلّ طيبة وحب وإخلاص تجاه من يحبّهنّ، يقتل بوتيرة خيلائية، تينك اللواتي يثرن اشمئزازه.

البطل الهزلي هو، كذلك، بريء جنسياً، كما لاحظ الأمر كل من لينتس وباركر، بشكل جيد: فهو لا يمتلك المواصفات البسيكولوجية للرجولة (شجاعة، عزم، وإقدام إزاء النساء)، بل إنّه يبدي، في أغلب الأحيان، إمارات تأنّث... إلى درجة أنه غالباً ما يحدث له أن يتنكر في زيّ امرأة. وهو، إذ يجد نفسه موضع تهديد الأقوياء، لا يتورّع عن لعب حيل دنيئة (تشارلو، فاتي). هنا، إذ يعيش شارلو خوفاً ما، يقوم بحركات إغوائية، يتلمّظ، يتراقص رخواً

(في المقابل نلاحظ كيف أنّ البطلة الهزلية تبدو بالأحرى ذكوريّة المظهر، وهي نهمة إلى الجنس، على طريقة بيتي هيتون). والبطل الهزلي أخرق عادة أمام الصبايا: (إنه لا يجرؤ على تقبيل الصبية حتى حين تقدّم له شفتيها).

ومع هذا، فإنّ هذا البطل (الذي يخلو من النزعة الجنسيّة)، غالباً ما يكون عاشقاً. بيد أنّ عشقه سام، لأنّه لا يقوم على الهيمنة أو استحواذ الجنسيين. إنه يعطي نفسه من نفسه، كما الحال مع الحبّ الطفولي، ووفاء الكلاب.

وفي نهاية الأمر نجد البطل الهزلي، إذ تحرّكه كلّ هذه الاندفاعات، يتحرّك مثل السائر نائماً. فوجه باستر كينون، ومشية شارلو الأوتوماتيكية، إنما تكشفان عن «استحواذ» يكاد يكون منتمياً إلى عالم التنويم المغناطيسي. غير أنّ هذا الاستحواذ، الذي يجعلهم يقترفون كلّ أنواع الأخطاء الممكنة، قد يكون هو أيضاً ما يقودهم إلى النصر النهائي. فالبطل الهزلي، لفرط ما يخطىء، وحتى بفضل أخطائه نفسها، يبدو قادراً على إلحاق الهزيمة بأعدائه بل، حتى، قادراً ايضاً على إغواء المرأة التي يحبّ. وهكذا مثلاً نجد بورفيل في **الثقب النورماندي**، يريد أن يسقط في امتحان شهادة الدراسة وحين يطرح عليه سؤال: «من هي زوجة لويس السادس عشر؟» يجيب: ماري ـ أنطوانيت، مع أنه كان على قناعة بأنها كاترين دي ميديتشي.

إنّ البطل الهزلي يعيش دائماً المواقف نفسها، ويقوم دائماً بالأدوار نفسها. وفي هذا المعنى يمكن القول أنّه أكثر قرباً من المجانين والمهرجين والمشعوذين الذين هو وريثهم. غير أنه قريب كذلك من الأبرياء الشهداء، ومن حاملات الخبز، واليتامى، وعذارى الميلودرامات. **براءته تنذره لمصير حامل الأسى المطهّر، ولكن على مستوى مضحك.** وإننا، في التحليل الأخير، لنجد بطل الهزل يلعب

دوراً يكاد يكون مقدّساً، هو دور القربان المطهّر، وكبش المحرقة. ونحن نعرف أنّ الضحايا الأكثر فاعلية هم الأبرياء. ومن هنا نجد أنّ البطل الهزلي بريء براءة إسحاق وإيفيجيني. وبراءة الحمل المقدّس. إنه بوصفه حامل الأسى، يتلقّى الشرور والضربات.. ولكن دائماً كي يخدم الآخرين ويفتديهم. أمّا درب جلجلته هذه فهي التي تطلق الضحكات من عقالها، الضحكات التي نعرف أنها تحرّر بقدر ما يمكن الدموع أن تحرّر. وفي هذا كلّه نجد أنّ البطل الهزلي، إذ يكون موضوعاً لاستحواذ يتجاوزه، لا يعود يمثل النحس الدنيوي، بل ما هو الوجه السلبي للمقدس، أي الكائن المنجّس.

في النتيجة، إذاً، إن البطل الهزلي إنما هو تنويع على البطل المطهّر، الشهيد حامل التوبة والغفران. أما فيما تبقى، فإذا كان جوهره المأساوي سخيفاً، فإنّ سخافته يمكن أن تصبح مأساوية، مستتبعة، بالتالي، تراجيديا دائمة. ومن هنا تلك الموضوعة الدائمة الحضور المتعلقة بالمهرج، الذي يفرغ شحنات ضخمة من الضحك، كي يخفي آلامه بشكل أفضل على طريقة: «إضحك إذاً يا باياس!». والحال أن هذه الموضوعة تعرّي وعينا العتم للدور المؤلم في العمق، والذي يلعبه المهرجون. وبهذا يصبح أمثال شارلو وفرناندیل وريمو، وبكل سهولة، أكثر ممثلي السينما عاطفة. فهؤلاء الذين يعرفون كيف يضحكوننا حتى ذرف الدموع، هم أفضل الذين يعرفون كيف يبكوننا.

في هذا المعنى، وبكلّ معنى الكلمة، لا يمكن للبطل الهزلي إلاّ أن يكون بطلاً حقيقياً. وبالتالي، فإن النجم الهزلي يكون ممكناً، ليس فقط لأنّ الممثل يكون مصاباً بعدوى دوره في نفس الوقت، الذي هو مصاب فيه بعدوى عبقريته الشخصيّة، التي تحدّد هذا الدور بما يفوق وبكثير، درجة تحديد بقية الأدوار في السينما، بل لأن

شخصيته تستثمر ذاتها في الوظيفة القربانية للبطل الهزلي.

وهذه القداسة الخاصة التي تذوب، دون هوادة، في الضحك الدنيوي، تنبنى دون هوادة أيضاً، في القربانية التي تطاول حامل الأسى مضحّية به. وهي، مهما بدت بعيدة عن فعل التأليه، تنحى إليه بطريقة جدلية.. وتشارلي شابلن نفسه يكشف لنا الأمر: منذ سنوات العشرين، جعلتنا عبقرية شابلن نستشعر، وفي الوقت نفسه، السمة المضحكة، والسمة المؤلمة، في شخصية شارلو. ومن هنا فإن كل التطور من شخصية شارلو إلى شخصيّة كالفيرو، سيبدو بشكل يزداد وعياً، تعميقاً لشخصية تقديسية ملتقطة عند جذرها الإنساني الحقيقي.

وبطبيعته، يتجاهل الفيلم الهزلي، ليس، بالتأكيد، الأشباح والهياكل العظمية وما شابهها، بل الموت. وإضافة إلى هذا، نجد الفيلم الهزلي ينحى في مسرى تطوّره، ولأسباب سبق أن أشرنا إليها أعلاه، نحو النهاية السعيدة، أي نحو التغاضي النهائي عن فعل التضحية الذي يقوم به البطل. غير أن شارلو، من ناحيته، وعلى العكس من هذا (وباستثناء، ما يحدث عند نهاية فيلم **الأزمنة الحديثة**)، يخوض في الاتجاه المنطقي للتضحية: يترك مكانه لآخر، وتهجره تلك التي تحبّه. إنّه يموت في نهاية الأمر.

ثم إنّ البطل الهزلي، وجزئياً تحت تأثير شارلو، يتمتّع بسمة فروسية. في التقاليد الما ـ قبل سينمائية، نجد عادة أنّ التافه يقف موقف النقيض من الفارس، كما حال سانشو بانشا مقابل دون كيشوت. أما السينما، ويتعلق الأمر هنا بظاهرة ترتبط بتكثيف ديمقراطيّ كبير، فإنها تنحى إلى إسقاط دور الفارس على البطل الهزلي. صحيح أن شارلو يواصل هنا تقاليد الشخص التافه، والعبد، الذي يرتجف خائفاً من ظلّه، ولكن حين يتعلق الأمر بالغرام، نراه

مدافعاً عن الحسناوات المهدَّدات، ومنقذاً لهنّ. وكما يلاحظ تايلور باركر، يبدو شارلو مزيجاً غريباً من دون كيشوت وسانشو بانشا. أما داني كاي وفرنانديل ومن لف لفّهما، فهم بدورهم فرسان صغار ولو كانوا مهرّجين.

بيد أنّ شارلو، في معرض اضطلاعه بدور الفارس، إنما ينحى إلى التحول من مطهّر، إلى توّاب. وبذا يتحول من كبش محرقة إلى إله حبّ يجعل من نفسه قرباناً للآخر.

عبر الحبّ ومن أجل الحبّ، سوف يقبل شارلو التضحية ثم يسعى إليها. وهكذا يتواصل التطور من شارلو إلى كالفيرو، دون هوادة، وصولاً إلى فعل تدمير الذات.

قبل ذلك في فيلم **السيرك**، امّحى شارلو، مسلماً إلى الآخرين سعادة ثم الحصول عليها بفضله. وفي **أضواء المدينة**، ترك نفسه يسجن، محروماً من النور والنهار، كي تتمكّن الصغيرة العمياء من استعادة بصرها. ونعرف أنّ شارلو يكرّس نفسه، بشكل طبيعي، للمرأة المصابة، العمياء أو المصابة بالشلل، للفتاة الشابة الغارقة في اليأس، وللطفل الجريح إجتماعياً. وفي كل مرة يحدث أن تتحوّل التضحية خلاصاً للآخر، حياة جديدة وبعثاً لهذا الأخير.

وفي **مسيو فيردو**، يظهر للمرة الأولى الاكتمال المدمّر الناتج من التضحية: الموت. أما **أضواء المسرح** فإنه يشهد، وبشكل متسام، ظهور موضوعة التوبة الجوهرية، وموضوعة التضحية، التي تلقي ضوءاً ساطعاً، بشكل تراجعي زمنياً، على موت فيردو، ووحدة الشرّيد، وضروب السخرية وضربات العصا، التي يتلقاها كلّ شارلو في العالم، وكلّ التافهين، منذ بدايات الأزمنة.

لقد كان في إمكان كالفيرو أن يعيش سعيداً مع تيري، فهي

تكرّر أمامه أنها تحبه، وهو يعرف هذا. إنها تريد الاحتفاظ به، غير أنّه يجيبها: «إن عليّ أن أتابع طريقي.. إنها القاعدة». ويضحّي بنفسه طواعية، وعن وعي، لتحرير الشباب والحياة من قيودهما. وكالفيرو لا يتحوّل إلى منقذ وتوّاب، إلاّ من طريق الفعل السافل. و«حين تبتعد الكاميرا عن كالفيرو ميتا في الكواليس، وتلاقي فوق الخشبة الراقصة تتابع رقصها على الرغم من شجنها، تبدو حركة الآلة وكأنها تتابع انتقال الأرواح». (أندريه بازان). وواضح أنّ الأمر يتعلق هنا بذلك الانتقال الخاص بكلّ تضحية، بازدهار الحياة بفضل الموت، وبعطاء الذات بصورة كلية.

وعلى هذا النحو، يبرهن لنا تطوّر شابلن النموذجي تقريباً، على أنّ كبش المحرقة المطهّر، والماثل في «السلابستيك كوميدي»، يحمل في ذاته بذور البطل، الذي يقدّم نفسه قرباناً، أو لنقل حتى، بذور إله يموت ليخلّص. ولنجرؤ هنا على استخدام كلمة إله: فشابلن نفسه، وقبل كتابة هذه السطور بخمسة أعوام، كان يفكر بتحقيق فيلم يلقي ضوءاً ساطعاً على تصوّرنا هذا: في صالة استعراض، يرتفع الستار عن ثلاثة صلبان. ونرى الجنود الرومان، الذين صلبوا المسيح. ويصفّق الحاضرون جميعاً، غير أن المصلوب إنما هو يسوع نفسه... واضح هنا أن شارلو/كالفيرو، الذي يجعل العميان يبصرون والمشلولين يسيرون، إنما كان يسير في طريقه قدماً، إنما بشكل غامض، نحو التماهي مع السيد المسيح.

إذاً فالبطل الهزلي، هو أيضاً، بطل حمّل نفسه عبء الشرّ كي يطهّر الآخر. وهو يمتلك، افتراضياً قوة أسطورية وقدسيّة. أما نحن فإننا لا نحبه لأنه يضحكنا وحسب. هو يضحكنا كي نحبه.

ومن هنا نفهم كيف أنّ الهزل إنما هو واحد من الطرق، التي تقود إلى سماء النجوم. بيد أنّ للنجوميّة الهزليّة مواصفاتها الخاصة،

المحدّدة بفعل الالتباس بين الدنيوي (النجس) والمقدّس، بين السخيف والعاطفي، بين الاحتقار والحبّ. والجماهير السينمائيّة تحبّ البطل الهزلي، إنما ليس بطريقة غراميّة، بل تبعاً لاندفاعة أخرى أكثر تعقيداً، وأكثر غنى على الأرجح. فللضحك في نهاية المطاف قوّة الجمال وعمقه.

آفا غاردنر[1]

آفا غاردنر، البائعة الصغيرة في مخازن «بريزووينك»، الفتاة الأميركية التي اكتشفت في فيلم «القتلة» لسيودماك، صنّعت تصنيعاً في المطاحن الهوليوودية، غير أنّها سوف تفجّر هذه المطاحن كلّها. وللحديث عن هذا، في إمكاننا التمييز بين مرحلتين في مسارها: مسار مهني عادي حتى العام 1952، ومسار مهني استثنائي بعد 1952.

خلال مسارها الهوليوودي، لعبت آفا غاردنر، جزئياً، أدوار الفتاة الصالحة/السيئة، أي الفتاة التي تبدو سيئة ظاهرياً، لكنها تنكشف عند نهاية الفيلم طاهرة في روحها، وجزئياً أيضاً، نراها وقد لعبت في أفلام مثيرة. ولكن ثمّة لديها بالفعل، وكما الحال بالنسبة إلى جنيفر جونز، نكهة غير معتادة، حافلة بالشغف والحسّية وبنوع من الغرابة، تميز شخصياتها. أما أدوارها فليست أدواراً صحّية بشكل تام: ليس لها ذلك التوازن الدقيق بين النزعة الروحية والنزعة الحسّية، الذي اعتادت هوليوود صياغته منذ الأربعينات. في أدوار آفا غاردنر نستشعر أما وجود توابل مثيرة أكثر مما ينبغي، إلى حدّ ما، وإما عنف روح هو بدوره يبدو أكثر من اللازم بعض الشيء.

---

(1) مجتزأ من مقال نشر في مجلة: *La Nef* (février 1958).

هزت هوليوود

في فيلم **شغف فتاك** (The Great Sinner, Robert siodmak, 1949) تطالعنا آفا غاردنر إبنة لجنرال روسي، تتزوّج مغامراً، ليس في حقيقته سوى دوستويفسكي[2] نفسه. وفي **ماضيّ المحظور** (لروبرت ستيفنسون، 1951)، تتحول آفا إلى فتاة من نيو أورليانز، فرنسيّة الأصل، تدعى بربارا بوريفال، يدفعها شغفها إلى اللجوء لأسوأ الوسائل. وفي **مركب الاستعراض** (جورج سيدني، 1951)، تطالعنا آفا ـ جولي، مغنية لها في عروقها دم زنجي، تعاقر المشروب وتتنقل من ملهى ليلي إلى آخر. وفي **نجمة القدر** (فنسنت شرمان، 1952)، تصبح آفا صحفية من أصل إسباني، تدعى مارتا روندا، تعارض قيام اتحاد بين تكساس والولايات المتحدة الأميركية، قبل أن نراها تتحول لتقف في الجانب الأميركي، بفعل اندفاعة غراميّة منها تجاه كلارك غايبل. أما في **جزيرة المؤامرة** (بايرون هاسكن، 1952) فهي زوجة مغامر، ترتبط جنسياً برجل فاسد، لكنها بعد أن يموت زوجها، ترحل مع بطل الفيلم.

إذاً، في هذه الأدوار كلها، نلاحظ كيف أنّ آفا غاردنر تهزّ، إلى حدّ ما، الحدود المفروضة للنموذج الهوليوودي النمطي المرسوم عادة للبطلة. إنها، في هذه الأدوار كلّها، مع استثناء وحيد، موسومة بطابع مثير وغرائبي، يبدو في معظم الأحيان طابعاً لاتينياً، مدارياً، بل حتى زنجياً (في **مركب الاستعراض**). والواضح هنا هو أنّ هذا الطابع الإثاري الغرائبي ليس في حقيقته إلا تعبيراً عن أنّ هوليوود كانت تريد تطهير آفا غاردنر من زنوجتها المضمرة (شفتيها

(2) موضوع الفيلم سيرة على شكل روائي لدوستويفسكي مستوحاة من روايته **المقامر** (*Joueur*).

المكتنزتين، شعرها البني، الوقاحة الماثلة في ملامح وجهها، وإشراقها الحيواني). بيد أنّ هذا التطهير ليس سوى جزئي هنا، فآفا غاردنر، لم تحصر في الأدوار ـ الثانوية الحضور والتي تعطى للنساء الفتاكات. وذلك بالتحديد لأنها، كذلك، تتمتع بحضور روح سيّدة، شموخ. إنها في الوقت نفسه مزيج من النقاء والحسّ. ولا ريب في أنّ هذا ما كمن خلف قرار سيودماك في إعطائها دوراً دوستويفسكيّاً، دور امرأة توّابة ونبيلة، هي بولين في **الخاطئ الكبير**.

ولادة ألوهية

ولكن منذ ما قبل ذلك، منذ العام 1948، شعرت هوليوود أنّ ثمة هيمنة مزدوجة لدى آفا، هي هيمنة الروح وهيمنة الجسد، أي تلك القوة الأسطورية التي تخلق الألوهية. وهكذا نجد آفا غاردنر، في **نزوة فينوس** (*One Touch of Venus*) (وليام سيتر، 1948)، تمثل دور الإلهة فينوس، وقد نزلت من جبل الأولمب، حيث وقع الرجال جميعاً في هواها. ولكن، بما أن هوليوود، ولأسباب سبق لي أن حلّلتها في دراسة أخرى، لا يمكنها أن تموضع الآلهة عند المستوى الأسطوري للعصر الذهبي، لم يكن في إمكان هذا الفيلم أن يكون سوى فانتازيا موسيقية على نمط يعزى إلى لودوفيك هاليفي، وقد عصرنته برودواي.

ومهما يكن في نهاية الأمر، فإن المشكلة برّمتها تكمن هنا. حيث إنّ شخصية آفا غاردنر تتطلّب أدواراً إلهيّة، بالمعنى الذي كانت فيه غريتا غاربو إلهة. أما السيناريوهات المكتوبة على النمط الرائج فلم يعد في إمكانها أن توفّر مثل هذه الأدوار. كما أنّ نجمات حقبتنا هذه (وبشكل إجمالي فترة 1938 ـ 1940)، لم يعد في إمكانهن خلخلة المقاييس المتوسطة التي أقلمت مع احتياجات الجمهور الجديدة لفعل التماهي.

وفي الوقت نفسه الذي خنقت فيه هوليوود إمكانات آفا غاردنر السينمائية الافتراضية، بدأت آفا غاردنر، كامرأة حتى، تحسّ بالإختناق في هوليوود.. فراحت، بدءاً من العام 1951، وعلى هوى غرامياتها، تسافر كثيراً، معولمة نفسها، إلى درجة أنّ معظم أفلامها باتت، ومن دون مقدمات، تصوّر خارج الولايات المتحدة الأميركية. وهكذا صار من الواضح، إذاً، أنّ المسار المهني الاستثنائي لآفا غاردنر، اتخذ بداية أساسية جديدة، وكان ذلك مع فيلم **باندورا الإنجليزي، الذي حققه آلبرت ليفين في إسبانيا عام 1951.**

بالمقارنة مع السيناريوهات الرائجة حالياً، يبدو لنا سيناريو هذا الفيلم غريباً: انه يجمع بين أسطورة باندورا، وأسطورة الهولندي الطائر. هنا تبدو باندورا، المخلوقة الرائعة، مجنونة بروحها، ومجنونة بجسدها في الوقت نفسه. أما الرجال، الذين يقتربون منها، فسرعان ما يضحون عابدين لها. وهي في المقابل تفرض عليهم محناً مذهلة، سرعان ما يفرضونها هم على أنفسهم، ويخوضونها عشقاً لها: الشاعر ريجي ديماريست ينتحر وهو ينصت إليها تغني. وستيفن كاميرون يرمي سيارة سباقه في البحر. إنّ عشاق باندورا يتتابعون.. وهي على أية حال، وكان هذا شيئاً نادراً على الشاشة، امرأة تحبّ ممارسة الحب، بل تسعى إلى ممارسة الحبّ. بيد أنها، وعلى شاكلة دون جوان، تعرف أنّ أياً من مغامراتها لن يروي ظمأها. ذلك أن ما تسعى إليه إنّما هو الحبّ المطلق، الحبّ المستحيل. الحبّ الذي يستحيل تحقّقه إلا في الموت. وانطلاقاً من هنا نراها تلتقي بحاراً غامضاً، ليس في حقيقة أمره سوى الهولندي الطائر، الكائن المحكوم منذ ثلاثة قرون بأن يتشرّد في العالم، حتى يعثر على امرأة ترضى أن تموت من أجله. وباندورا سوف تموت حباً بهذا الشبح.

وكما يقول هندريك، الهولندي الطائر نفسه: «باندورا هي الرحم الأصيل، المهد الذي منه، خرج النوع البشري عند فجر العالم... الآلهة السرية، التي رغبها الرجال في كل مكان وزمان». إذا، من «لمسة فينوس» إلى «باندورا» تحوّلت فينوس ـ آفا، من مواصفات الأوبريت المنجّسة، إلى مواصفات الإلهة/الأم الكبيرة «خالقة الطبيعة»، والمتجسدة بشكل رائع في الإطار الواقعي للفيلم الغربي، مفجّرة هذه الواقعية تحت ضغط اندفاعتها الأسطورية.

المرأة الشاملة

مع «باندورا» حققت آفا غاردنر، أخيراً، ما كان لا يظهر إلا بحالته المجزّأة، مضمراً ومبهماً، في الأفلام السابقة. لقد تكشّفت هنا في امتلاء أنثويّتها، أي ـ في الوقت نفسه ـ في امتلاء شغفها. وفي بعدها الجنسي والروحي معاً، بيد أن هذا الامتلاء يلوح لنا ممزقاً: حيث يبدو الانفصال بين الاحتياجات الجنسية والاحتياجات الروحية، جذرياً. ما من واحد من عشاق آفا يمكنه أن يمنحها ما تحتاجه من الحب. أما الذي يكشف لها الحبّ الحقيقي في نهاية الأمر فليس أكثر من طيف.

وبكلمات أخرى، فإنّ آفا ـ باندورا، إنما هي، بالنسبة إلينا، نحن معشر المتفرجين، المرأة الشاملة التي تعيش في كليّتها تبعاً لإملاءات الروح والجسد. إنها امرأة يمكن، أن تحبّ كأخت أو أم، وأن تشتهى كعشيقة ومومس في الوقت نفسه. بيد أنّ آفا ـ باندورا، تعيش، في ذاتها، تناقضاً حاداً بين الروح والجسد. بحيث أن إرواء غليل واحد من هذين لا يتمّ إلا على حساب الآخر. أو، بالأحرى، لا يمكن لهذا أو لذاك أن يُروى حقاً، إن لم يكن في الموت بوصفه الرمز الأسمى للحبّ.

وبهذه السمات، لا تبدو لنا آفا ـ باندورا، فقط، كنوع من فينوس كبيرة أسطورية ـ أو إذا شئتم كنوع من تأليه المرأة الخالدة، بل هي أيضاً صورة للمرأة الحديثة الباحثة عن السعادة، وعن التجلّي المتزامن لروحها وجسدها في عالم لا يرضي لا هذا أو لا ذاك إلاّ جزئياً. وفي هذا المعنى، وانطلاقاً من هنا، تبدو مختلفة بشكل جذري عن النجمات الأخريات: فالنجمة الهوليوودية تكون مثيرة جنسياً، لكنّها لا تعيش تبعاً لهواها الجنسي: فنحن لا نراها أبداً واقعة تحت تأثير شبقي لشخص آخر غير بطل الفيلم، حتى حين تكون زوجة أو رفيقة لطرف ثالث (وتلكم هي حال «جيلدا»). تستدعي أنجمة هوليوود إندفاعة الرجال الجنسية، بيد أنها تبقى لا مبالية تجاه الدعوة الجنسبة التي تستثيرها. إنها منذورة فقط للبحث عن حبّ نصف/ روحي، نصف/ جسدي، سوف تجده في اتحادها النهائي مع البطل. نجمة هوليوود هي، في الوقت نفسه، روح عاقلة وجسد عاقل، امرأة محلاّة، وإلهة صغيرة «شغل البيت». أما آفا ـ باندورا فهي امرأة مكتملة الروح ومكتملة الجسد في آن. إنها امرأة حقيقية وبطلة تسعى إلى المطلق.

مسار مهني طويل

بعد **باندورا** كان هناك **ثلوج كليمنجارو** (هنري كينغ، 1952)، و**موغامبو** (جون فورد، 1954)، و**فرسان الطاولة المستديرة** (ريتشارد ثورب، 1954)، و**الكونتيسة حافية القدمين،** (ج. ل. مانكيفتش، 1955)، و**الشمس تشرق ثانية** (1956).

والحال أن بقدر ما كانت هذه الأفلام منخرطة كثيراً أو قليلاً في السلاسل الهوليوودية، كانت شخصية آفا غاردنر تبدو فيها مشتّتة كثيراً أو قليلاً. ولننظر هنا إلى فيلم **فاكيرو**، الذي أعاد آفا غاردنر إلى دور مشابه لدورها في **الجزيرة ذات المؤامرة**. فهنا لدينا كوديليا ـ آفا،

زوجة كاميرون، المغرمة بريو (روبرت تايلور). إنها تحاول أن تغويه، لكنها في النهاية تعود إلى زوجها بعد موت ريو. ومهما كان من شأن هوليووديّة هذا الفيلم، فإننا نعود فيه، إلى موضوعة الانفصال بين الحبّ المستحيل والحياة الجنسية، ولو موهنة ومقنّعة. كما أن «النهاية السعيدة» في الفيلم بالكاد تتمكن من إخفاء بروز الموضوعة المضادة لهوليوود، والقائمة على الموت الضارب ـ ليس موت الزوج/ العائق كما في جزيرة المؤامرة، بل موت البطل المحبوب.

أما **موغامبو** فإنه لا يُرينا سوى مواصفات آفا غاردنر الجسدية، فيما لا يرشح من **فرسان الطاولة المستديرة**، سوى حسّها الروحي. في **موغامبو** تواجه كيلي ـ آفا، السمراء الحسّية، ليندا (غريس كيلي) الشقراء الروحية. وفي النهاية يختار بطل الفيلم فيك (كلارك غايبل) أن يعيش مع آفا. وما هذا سوى خرق لمبدأ النهاية الهوليوودية السعيدة، التي تفرض عادة أن تنتصر الشابة ذات الروح، على المرأة ذات المزاج الحار. وفي المقابل، تلعب آفا غاردنر، في **فرسان الطاولة المستديرة**، دور الملكة غينيفر، زوجة آرثر، التي تكنّ للفارس لانسيلوت حباً روحياً خالصاً في جوهره، (النمط الأميركي المتعلق بالقرون الوسطى).

إننا هنا، إذا ما حاولنا أن نجمع أجزاء آفا غاردنر الموزّعة على **فاكيرو** و**موغامبو** و**فرسان الطاولة المستديرة**، سنجدنا قادرين على إعادة تكوين آفا غاردنر الحقيقية: باندورا.

لقد احتاج الأمر، إما إلى سيناريوهات مقتبسة من همنغواي، وإما إلى ذكاء مانكيفتش الودود، كي تستعيد آفا غاردنر أدواراً تعبّر عنها حقاً. ففي **ثلوج كليمنجارو**، ها هي سينثيا ـ آفا، من جديد، على صورة باندورا المقتلعة من مكانها، إنها الفتاة الصلبة التي تنشد السعادة، والتي تعرف الكثير من الرجال (هي حامل وتجهض، مع

أن هذا الأمر غير قابل للتصوّر في الأفلام الهوليوودية السائدة)، لكنّها عاجزة عن تحقيق الحبّ الحقيقي. . . وهي سوف تنفصل عن هاري (غريغوري بيك)، الرجل الذي يحبّها وتحبّه. صحيح أنها سوف تعود إلى اللقاء به لاحقاً، ولكن لبرهة يسيرة، خلال الحرب الإسبانية قبل أن تقتلها قذيفة.

الغراميات المستحيلة

يعتبر **الكونتيسة حافية القدمين مع باندورا** أجمل أفلام آفا غاردنر. وفيه يكتشف هاري (همفري بوغارت)، في مدريد، الحسناء المتوحشة الشابة، ماريا فارغاس (آفا غاردنر)، فيحوّلها إلى نجمة هوليوودية. وبعد ذلك على مدى مسارها المهني، لن تتوقف ماريا عن إقامة علاقات عابرة. أما مع هاري فلسوف تكون ثمة على الدوام صداقة عميقة. وفي نهاية الأمر، سوف تكتشف ماريا الحبّ الذي ما كفّت عن البحث عنه. كان ذلك حين تلتقي الكونت تورلاتو ـ فافريني (روزانو برازي). بيد أن هذا يعترف لها، ليلة الدخلة، بأنه عاجز. وهي، لكي تحصل على طفل، ترتمي في أحضان رجل آخر، فيفاجئها تورلاتي ـ فافريني، في تلك اللحظة وينتحر.

في الشمس تشرق ثانية، كما في **الكونتيسة حافية القدمين**، نجد الاستحالة الجسدية نفسها تفرّق بين آفا غاردنر وذاك الذي تحبّه: هو الآخر عاجز. وها هي من جديد أمام نفس الحاجة التي دفعتها نحو الرجال الآخرين. ولكن المنتج داريل زانوك شاء، هذه المرة، أن يترك مجالاً للأمل بنهاية سعيدة: حيث إن بطلينا هنا يريان مجالاً في نهاية الأمر، لهدوء مذعن، وسلام للأحاسيس، وانتصار للنزعة الروحية.

ومن الغريب في الأمر أننا، في الأفلام الثلاثة الأكثر غاردنرية

هذه (**باندورا والكونتيسة حافية القدمين والشمس تشرق ثانية**)، لدينا الموقف الرمزي ذاته. حيث تطالعنا آفا غاردنر، المرأة الشاملة، وهي ممزّقة بين الجنس ـ ممثلاً بمصارع الثيران الذي يعتبر رمزاً أسطورياً للفحولة في تماهيه مع الثور الذي يصارعه ويقتله ـ والروح ـ ممثلة بالرجل العاجز (**الكونتيسة حافية القدمين، الشمس تشرق ثانية**)، أو بالرجل/ الشبح (**باندورا**). ومن الواضح، في السياق نفسه، أنّ الصدفة لم تكن وحدها ما جعل إسبانيا المكان الذي تدور فيه أحداث الأفلام الثلاثة الرئيسية. فآفا غاردنر أُسْبنت (من أسبانيا)، بشكل طبيعي، لأنّ الطابع الإسباني هو أفضل ما يولّف بين الشغف والفخر والنبل وعظمة الروح والطابع الحسّي الماثلة لديها.

لقد انعتقت آفا غاردنر، التي صنّعت تصنيعاً من قبل الآلة الهوليوودية، انعتقت تماماً، كما يحدث للكائنات الأندرويدية في حكايات الخيال العلمي، أن تنعتق من الرجال ومن الآلات التي خلقتها[3]. آفا، شأن تلك الكائنات، باتت أكثر إنسانية من الإنسان، وأكثر جمالاً وحساسية ونبلاً.

إنّ آفا غاردنر، في الخلاصة، تستعيد هالة بعض كبار النجوم في العصر الذهبي. وكما لدى هاته الآلهات، من الواضح أنّ الحياة الحقيقية والحياة السينمائية لآفا تنتميان إلى ذات الطبيعة. ولكن مع امتلاء إنساني أكبر هو من مكتسبات هذه الحقبة الدنيئة التي تعيشها والتي تصبح فيها الأسطورة واقعاً.

وعلى هذا النحو، كان في وسع جاك سيكليه، أن يكتب عن صواب، بصدد وجود تمثال آفا ـ ماريا، في **الكونتيسة حافية القدمين**[4]: «سوف يبقى تمثالها في المقبرة كتحية لجمالها اللازمني.

(3) انظر كتاب **في عاصفة القرون** (*Dans le torrent des siècles*) لكليفورد سيماك.

(4) أسطورة المرأة في السينما الأميركية.

إن النساء الأسطوريات لم يعدن من هذا العالم. فأميركا التي ابتدعتهنّ عادت ومزقتهنّ وداستهنّ بالأقدام... أما مانكيفتش فإنّه أعاد إلى غاردنر كرامتها الضائعة، لكنه لم يتمكن من إعادتها إلى الحياة».

والحقيقة أنّ آفا غاردنر تبدو لنا أكبر من هوليوود المتقلّصة. إنها ملكة فقدت مملكتها، وبات رعاياها مشتتين حول العالم... لكنهم ظلوا يحبون فيها جمال الإلهة، وتمزق البطلة، وامتلاء الأنوثة.

محطات تاريخية للحقبة الذهبية
من عصر النجوم

1859 ولادة السينماتوغراف

1895 ـ 1908 صياغة لغة السينما، ميلييه إلى غريفيث، تبقى السينما من دون أبطال أو نجوم.

1908 أبطال الأفلام يفرضون أنفسهم: نيك كارتر ـ ممثلون مسرحيون يدخلون عالم الفيلم ـ «اغتيال الدوق دو غيز».

1912 ـ 1914 أول الأفلام الكبيرة: **كابيريا** ـ ازدهار حضور **الغولة** في السينما الدانمركية.

ازدهار حضور «النساء الفاتكات» في السينما الإيطالية («الديفا» ليديا بوريللي وفرانسيسكا برتيني... إلخ).

ماري بيكفورد تصبح نجمة. زوكور يؤسس شركة «فايموس بلايرز».

النجوم يفرضون حضورهم في السينما. الغولة تظهر في الولايات المتحدة (تيدا بارا).

تشييد أول الاستديوهات في هوليوود.

1915 نمط جديد من الممثلين: سيسّو هاياكاوا في «خيانة» لسيسيل ب. دو ميل. شارلو يفرض حضوره (سلسلة أفلام شركة «إيسّاناي»). **مولد أمة**، أول إنتاج ضخم أميركي (غريفيث).

1916 ـ 1918 تألق السينما الأميركية. سينما الغرب (رعاة البقر) تفرض نفسها.

1918 ـ 1926 انطلاق الفيلم السويدي («**العربة الشبح**» لسجوستروم، 1920). انطلاق السينما الألمانية («عيادة الدكتور كاليغاري» 1920 لفاين).

الطليعة الفرنسية («العجلة» لآبيل غانس، 1923).

الدارعة بوتمكين (إيزنشتاين)، **الأم** (بودوفكين)، أول فيلمين سوفياتيين كبيرين (1926). هوليوود تصبح المركز المهيمن للإنتاج العالمي. ذروة نظام النجوم: رودولف فالنتينو، دوغلاس فيربانكس، لون تشاني، جون جيلبرت، والاس ريد، ماري بيكفورد، غلوريا سوانسون، نورما تالمدج، كلارا بو، بولا نيغري، غريتا غاربو.

1927 أول فيلم ناطق **مغني الجاز** (أ. كروسلاند). غريتا غاربو في **لحم الشيطان** (كلارنس براون).

1929 ـ 1930 السينما الناطقة تصبح فناً. «هاليلويا» (كينغ فيدور). «تحت أسطح باريس» (رينيه كلير).

1930 مارلين ديتريش في **الملاك الأزرق**.

1931 ـ 1938 نجوم جدد أكثر «واقعية» إلفة. إيرين دان في **الشارع الخلفي** (ج. م. شتاهل)، كلارك غايبل وكلوديت كولبرت في **حدث ذات ليلة** (ف. كابرا). غاري كوبر في **مستر ديدز في**

المدينة (ف. كابرا). وفي فرنسا، ظهور بريجان وغابان. . . إلخ. آنابيلا، دانيال داريو. . . إلخ.

1938 ميشال مورغان في **رصيف الضباب** (كارنيه). كلارك غايبل وفيفيان لي في **ذهب مع الريح**.

1940 شابلن في **الدكتاتور**.

1940 ـ 1945 جان ماريه ومادلين سولونْي في **العود الخالد** (ج. ديلانوي). همفري بوغارت في **الصقر المالطي** (ج. هيوستن).

1946 ريتا هايوارث في جيلدا (ش. فيدور). إنغريد برغمان في **المكبّلون** (هيتشكوك) **شيوشيا** (دي سيكا) **وبايزا** (روسيليني)، فيلمان من دون نجوم.

1949 سيسيل أوبري وميشال أوكلير في **مانون** (هـ. ج. كلوزو). سيلفانا مانغانو في الأرز المر (دي سانتس). أورسون ويلز في **الرجل الثالث** (كارول ريد).

1950 نجوم الماضي المنتهيات يصبحن غرائب متحفية: غلوريا سوانسون في **سانسيت بوليفار** (بيلي وايلدر).

1951 آفا غاردنر في **باندورا** (ر. ليفين). مارلون براندو في **عربة اسمها الرغبة** (إيليا كازان).

1952 ولادة السينراما. مارلين مونرو في **نياغارا** (هاثاواي).

1953 ولادة السينما سكوب. أودري هيبورن في **عطلة رومانية** (وليام وايلر). آلان لاد في **شين** (ج. ستيفنس).

1954 غريس كيلي في «**إمسك حرامي**» (هيتشكوك).

1955 جيمس دين في **شرقي عدن** (كازان) **وثائر من دون قضية** (ن.

راي). مع **مارتي**، وهو فيلم من دون نجوم، عودة انطلاقة السينما المستقلة في الولايات المتحدة.

1956 ولادة أسطورة جيمس دين.

1958 فيلم **العشاق**.

1959 ليز تايلور تشغل صحافة العالم في حدادها على زوجها آنذاك. بلموندو في «**على آخر رمق**». صوفيا لورين الى المنفى مع زوجها المنتج كارلو بونتي. آفا غاردنر مع غريغوري بيك في **آخر الضفاف**. موت هامفري بوغارت. **سيرج الجميل** فيلم من دون نجوم يطلق مسار جان ـ كلود بريالي.

1960 موت كلارك غايبل. زواج ليز تايلور ـ إدي فيشر. مارلين مونرو في **المنحرفون**. بريجيت باردو في **الحقيقة**. موت جيرار فيليب. «**المغامرة دولتشي فيتا**».

1961 موت غاري كوبر. بداية تصوير **كليوباترا**. مرض ليز تايلور. يأس بريجيت باردو. انطلاقة كلوديا كاردينالي. **العام الماضي في مارينباد**، أول تجليات «سينما ـ الحقيقة» (إدغار موران ـ جان روش). **حكاية الحي الغربي**»

1962 انتحار مارلين مونرو. **جيمس بوند 007 ضد الدكتور نو**. **لورانس العرب**.

1963 **أيار الجميل** (كريس ماركر). **الفهد** (فيسكونتي).

1965 **بيارو المجنون** (ج. ل. غودار). **زوربا اليوناني** (كاكويانيس).

1966 **برسونا** (برغمان). **بالثازار** (بريسون).

1967 بلو آب (أنطونيوني)

1969 **كان ياما كان في الغرب**، مع تشارلز برونسون، هنري فوندا وكلوديا كاردينالي. إيف مونتان في «Z». «أيزي رايدر» يعلن انطلاقة الثقافة ـ المضادة في السينما التجارية. **ساتيريكون** (فلليني).

1971 **يا ليوم الأحد اللعين** (ج. شليسنغر)

1972 انطلاق تويغي. جين فوندا تنال الأوسكار عن تمثيلها دور المومس في **كلوت**.

ملحق المترجم

لم يكن المشهد غريباً فقط، بل كان فريداً أيضاً. فمنذ الجنازة الاستثنائية، التي أجريت لرودولف فالنتينو، والتي لا تزال هوليوود تتحدث عنها حتى اليوم، ولا يزال كثيرون عاجزين عن تعداد الذين أو اللواتي انتحروا خلالها، لم تشهد عاصمة السينما، في ذلك الحين، جنازة بمثل تلك الضخامة. والأغرب من هذا أن الجنازة كانت لامرأة لا لرجل. وقلّما كان الاهتمام بموت امرأة في هوليوود يصل إلى هذا الحدّ. ثم إنّ الراحلة لم تكن سنها لتتجاوز الستة والعشرين عاماً، أي السن، التي كانت الهوليووديات اعتدن أن يبدأن فيها نجوميّتهن، لا أن ينهينها. ولكن لأنّ الجنازة، في ذلك الحين، كانت جنازة جين هارلو، لم يستغرب أحد ضخامتها، ولا كم الدموع الذي أهرق فيها.

كانت جين هارلو تعتبر نجمة النجمات في السينما الأميركية بل القنبلة البلاتينية، على رغم حداثة سنّها، إذ تمكنت من اجتذاب مئات الملايين في العالم، من خلال أفلام قد تكون قليلة العدد نسبياً لكنها حقّقت نجاحات كبيرة، وأيضاً من خلال ألوف المقالات، والروايات، وحكايات الحبّ التي راحت تروى عنها.

إذاً، هذا كلّه كان يبرر ضخامة الجنازة في ذلك اليوم الهوليوودي الكئيب. والحال إن الجنازة لم تكن ضخمة فقط، بل كانت ذات إخراج أقلّ ما يمكن أن يقال فيه إنه هوليوودي: في الليلة الفائتة كان وجه الراحلة قد وضع بين يدي أفضل خبراء التجميل، وتزيين الشعر في هوليوود، وهؤلاء لم يألوا جهداً لجعل الوجه يتألّق ببريق وجمال استثنائيين. أما جثمان جين هارلو فُلفّ بكفن من الموسلين الوردي (لونها المفضل في حياتها)، تحت غطاء من المخمل الأسود الثمين. أما الجماهير الغفيرة، التي أمّت الكنيسة حيث أقيمت الصلاة، فراحت تدور حول الكنيسة إذ لم يسمح بالدخول إلا لألفين وخمسمائة شخص تمّ اختيارهم بعناية من بين كبار هوليوود، وفي مقدمهم النجوم والمخرجون الذين عملت معهم. وهؤلاء جميعاً جلسوا وسط القاعة المهيبة يصغون لأكثر من ساعة لجانيت ماكدونالد، إحدى أكبر مغنيات الأوبرا والبلوز في ذلك الحين وهي تنشد بشجن أغنية حبّ هندية وهي واحدة من أغنيات الفقيدة المفضلة. وهذا الاحتفال جرى نقله على الفور إلى الخارج عبر مكبرات صوت أثارت، في المناطق المجاورة، مشاهد هستيريا جماعية، لم تكن هوليوود عرفتها منذ رحيل فالنتينو، ولن تعرفها لاحقاً إلا لمناسبة رحيل نجوم من طراز جيمس دين وألفيس بريسلي.

كان احتفالاً لم تحلم به جين هارلو نفسها. لكن هذا لم يكن كلّ شيء، إذ إنّ أسطورة هذه الفاتنة البلاتينية لم تنته عند ذاك الحدّ، بل واصلت حضورها بعد رحيل صاحبتها، في العام 1937، إلى درجة أنّ العام 1965 وحده، شهد تحقيق فيلمين في هوليوود عن حياة جين هارلو، أحدهما من بطولة كارول بايكر.

فما الذي، في حياة جين القصيرة ومغامرتها السينمائية السريعة، كان يستدعي كلّ هذه الإثارة؟

لا شيء تقريباً. لا شيء استثنائياً، اللهم إلا كونها ظهرت بسرعة في فضاء النجومية الهوليوودي، ورحلت بسرعة لتصبح النجمة الأصغر سناً التي تفقدها هوليوود. والحال إنّ مكانة السينما في حياة الناس، ومكانة النجوم في حياة السينما، يمكنهما أن تفسرا ما حدث، حتى وإن عجزتا عن تبريره. ومن هنا لا تزال هوليوود تتساءل، حين تتذكر تلك الصبية، عما أنتج تلك الحال من الجنون الجماعي يوم موتها، ولماذا بكت هوليوود كلّها بكاء من الصعب أن نقول اليوم إنه كان يشبه بكاء التماسيح.

حين ماتت هارلو، إثر مرض لم يمهلها طويلاً، وكان من سرعته أن جعل كثيرين يرون غموضاً كبيراً يصعب تفسيره في ذلك الموت، كانت لا تزال في ربيع عمرها، هي المولودة في العام 1911. ولئن كان قد روي عن معظم النجمات الفاتنات أنّ ما دفعهن إلى الفنّ، أوّل الأمر، كان الفقر أو التفكك العائلي أو كونهن أجنبيات، فإن في حياة هارلو لم يكن ثمة شيء من هذا القبيل: فهي أميركية أصيلة، ولدت في مدينة كنساس في ولاية ميسوري لأسرة موسرة وأب يعمل طبيباً. وحتى طلاق والديها، وهي بعد في مقتبل العمر، لم يؤثر عليها كثيراً، إذ نجدها تلتحق بأمها في لوس أنجليس. ثم حين تزوجت الأم من جديد عهدت بطفلتها إلى عائلتها التي كانت موسرة أيضاً. غير أن جين، التي بدت مشاكسة ثائرة منذ طفولتها، ما إن ألحقت بمدرسة ثانوية حتى أعلنت أنها لا تستسيغ ذلك النوع من التعليم، وفرّت من المدرسة، ثم من العائلة برفقة ثري يكبرها بسنوات عدة، اسمه تشارلز ماكغرو. وكانت في السادسة عشرة حين صارت «مس ماكغرو». ولكن، بعد عام واحد من الزواج، بدأت تسأم حياة الاستقرار أيضاً. وهكذا، على سبيل تزجية الوقت والترفيه عن نفسها، ولأنها مع زوجها الشاب، كانت اختلطت

بأوساط السينما، رأت أنّ في إمكانها أن تظهر شبه كومبارس في فيلم أو فيلمين، شرط أن ترتدي ثياباً بالغة الأناقة وغالباً وردية اللون.

والحقيقة أنّ ذلك الظهور العابر لم يكن من شأنه أن يفلت من ملاحظة «صائدي النجوم» في هوليوود. ولأنها كانت موضوعاً قابلاً، لم تقل لا لأول طارق بابها. وهكذا وجدت نفسها تمثّل، وهي بعد في السابعة عشرة، إلى جانب الثنائي الفكاهي الشهير في هوليوود في ذلك الحين لوريل وهاردي. وهنا كان لا بد لهوارد هيوز أن يلحظها... ومنذ تلك اللحظة، لم يعد يفصل بينها وبين النجومية الهوليوودية أيّ فاصل.

خصوصا أنّ هوارد هيوز تولّى بنفسه، وهو المنتج والمغامر والطيار المعروف، إخراج الفيلم الذي أراد أن يطلقها من خلاله، في حملة دعائية لا سابق لها في تاريخ هوليوود. وسيكون من أول شروط ذلك الانطلاق تغيير اسمها من هارلن كاربنتييه، إلى جين هارلو، إضافة إلى طلاقها من زوجها الذي لم يكن أصلاً، جدياً في تعامله معها. واستجابت للشرطين، فكان فيلمها الكبير الأول «**ملائكة الجحيم**» الذي حصد من النجاح ما لم يكن يحلم به أحد.

فإذا أضفنا إلى هذا النجاح الجماهيري نجاحاً كبيراً حققته في فيلمين تاليين، أمعنت فيهما ظهوراً بلون شعرها البلاتيني، وثيابها الحريرية الأنيقة، وابتسامتها الطرية، يمكننا أن نفهم كيف أن فرانك كابرا، الذي كان من أصحاب أكبر الأسماء في هوليوود وقتئذ، ابتعد عن توجهه الاجتماعي ليحقق فيلماً مثيراً من بطولتها أسماه «الشقراء البلاتينية»، وجعل موضوعه كلّه يدور حولها وحول جمالها.

في ذلك الفيلم، كما في الأفلام التي سبقته، ظهرت هارلو مبتسمة وذات حيوية استثنائية، ظهرت مثيرة إلى أبعد حدود الإثارة،

وبريئة أيضاً في نظراتها وحركاتها... وكان هذا كافياً لاجتذاب جمهور اعتاد على صورة المرأة الفتاكة، السوداء الشعر، المقطبة الجبين، المتآمرة ضد الرجل باستمرار. مع هارلو، وجد فاتنة من نوع آخر، من نوع جديد، أوروبي وغربي، يطمئنه. وهكذا ما إن حلت بداية الثلاثينات حتى أصبحت جين هارلو فاتنة الجماهير ونجمة النجمات. وهو أمر لاحظه مسؤولو شركة «مترو غولدن ماير»، فاشتروا عقدها من محتكر جهودها حتى ذلك الحين هوارد هيوز، وراحوا يطلقون حملة دعائية جديدة. كانوا يعرفون أصلاً أنهم ليسوا في حاجة إليها. أما جين فإنها، ما أن انتهت علاقتها بهاورد هيوز، حتى أحست أنها في حاجة إلى رجل «يحميها»، فكان أن تزوجت، صيف العام 1932، من بول بيرن، أحد مساعدي أرفنغ تالبرغ في «مترو غولدين ماير»، وعلى الفور، سرت الإشاعات بأنّ الرجل الذي تبلغ سنه ضعف سنها، عاجز جنسياً. ثم قيل إنها تزوجته لهذا السبب، وبدأت الألسن الهوليوودية الخشنة تلوك سمعتها، وتزعم لا مبالاتها بالجنس!

لكن هل كان يمكن لأحد أن يصدق مثل هذا القول عن فاتنة الفاتنات؟

أبداً، بالتأكيد. ومع هذا أثيرت علامات استفهام كثيرة وجدية حين وجد الزوج المسكين منتحراً في صالة حمام منزله، بعد ثلاثة أشهر من الزواج. لكن الحقيقة أن أحداً لم يبال به. ففي ذلك الحين، كانت هارلو تمثل في فيلم **«الغبار الأحمر»**، إلى جانب كلارك غابيل الذي يبدو أنه فتنها حقاً. كما يبدو أنها هي الأخرى، فتنته بسحرها، وبالملابس الحريرية التي راحت ترتديها في كلّ مشاهد الفيلم، وحتى في المشهد الذي راحت تنتزع فيه حذاء غابيل، في الفيلم طبعاً!

في ذلك الحين، كانت الفاتنة قد وصلت إلى ذروة مجدها

وتألقها وشعبيتها، على رغم أنّ الصحافة كانت بدأت ـ بفعل الظروف ـ تلقبها بـ «أسوأ امرأة في تاريخ السينما». ولكن حتى هذا اللقب لم يهزّها. فهي كانت أكثر انشغالا من أن تهتمّ بشيء آخر غير أفلامها، وهيامها بكلارك غايبل الذي ارتبطت به في ذلك الحين، على رغم زواجها ـ سراً ـ من مصوّر سينمائي يدعى هارولد روسون، وذلك قبل أن ترتبط بوليام باول، الذي ظلّ رفيقها حتى لحظاتها الأخيرة. والحال أن الحديث عن اللحظات الأخيرة كان ممكناً بدءاً من ذلك الوقت، لأن جين هارلو ـ كما سيروى لاحقاً ـ بدأت تشعر بآلام الداء الذي سيقضي عليها قريباً.

لكنها لم تكن تدري أن الموت يترصد بهذه السرعة.

كلّ ما في الأمر أنها كانت تعرض نفسها على الأطباء بين الحين والآخر، ثم تنسى كلّ شيء إذ تغرق في علاقاتها... ولكن أيضا في عملها السينمائي. وفي خضم كلّ هذا لم تنس أن عليها أن تمثل في أفلام كثيرة حتى تواصل حضورها نجمة للنجمات. وهكذا نراها، خلال السنوات القليلة الأخيرة من حياتها، تمثل في عدد لا بأس به من الأفلام، وتحت إدارة بعض كبار هوليووديي ذلك العصر، هو فكتور فليمنغ (في **القنبلة والمنحرفة**)، إلى وليام ويلمان (في **عدو الشعب**)، وكلارنس براون (في **الزوجة ضد السكرتيرة**)، وجورج كيوكر (في **العشاء عند الثامنة**). **أما كبار رفاقها في الأفلام، فكان من بينهم رفيقاها الأخيران: كلارك غايبل ووليام باول.**

والحقيقة أنّ هذا كلّه، شعبية ورفاقاً ومخرجين، كان في طريقه لأن يصنع منها غريتا غاربو أو مارلين ديتريش جديدة، تماماً كما ستكون الحال لاحقاً بالنسبة إلى مارلين مونرو. لكن القدر كان يخبئ للصبية الحسناء مصيراً آخر تماماً.

وهذا المصير كان موعده صيف العام 1937. حينها كانت جين منهمكة في تصوير دورها في فيلم كان الجميع يتوقعون له أن يكون قنبلة الموسم، إذ إنّه عاد ليجمع بينها وبين كلارك غايبل من جديد، وتحت إدارة جاك كونواي، وكان عنوان الفيلم **ساراتوغا**.

في تلك الأثناء، كانت جين تعاني آلاماً شديدة، تضطرها، بين الحين والآخر، إلى إجراء فحوصات ودخول المستشفى، وإبقاء طبيب خاص على استعداد للعناية بها في أية لحظة. وكان العاملون في الفيلم قد اعتادوا عليها وهي تغادر بلاتوه التصوير فجأة لتهرع إلى العيادة أو إلى المستشفى. لم يكن أحد يعرف حقيقة مرضها، كلّ ما في الأمر أنّ الكلام كان يدور حول تقصير في عمل الكلّي، وهو أمر لم يكن ليبدو خطيراً. وهكذا إذ أغمي عليها ذات يوم لتقع بين ذراعي كلارك غايبل خلال تمثيلهما لقطة مشتركة، خيّل إلى كثيرين أنه مجرّد دلال، ومحاولة لاستعادة هوى فارس الأحلام القديم. ولكن بعد ثوان تبيّن أنّ الفاتنة فقدت وعيها مغمياً عليها فعلاً. فحملها غايبل، ووضعها في سيارته موصلاً إياها إلى منزلها. وإذ اعتنى بها واستيقظت، نصحها بأن تستدعي الطبيب فوراً. لكنّها رفضت، فحملها كلارك غايبل، بمساعدة آرثر لانداو وكيل أعمالها، إلى المستشفى.

وهناك ما إن فحصها الأطباء حتى رأوا أنها لن تعيش طويلاً. وكانوا مصيبين في ذلك، إذ لم يمض يومان إلا وكانت «أجمل شقراء في العالم» تسلم الروح، وهي في السادسة والعشرين من العمر.

وفي صباح اليوم التالي، فيما كان المعنيون يحضرون لجنازتها، كانت الصحف تبثّ ألف إشاعة وإشاعة حول «ظروف مقتلها»، وظلّ الشك في الأمر سارياً، حتى حين تحدث الأطباء رسمياً عن داء في

رئتيها. ولربما ستظلّ الشكوك حائمة إلى الأبد في ذلك الرحيل المبكر المفجع.

أما أهلها وأصدقاؤها فودعوها بكلّ حبّ ومهابة يليقان بصبية غادرتهم أبكر مما يجب. وأما فيلم **ساراتوغا** فإنّ تصويره استكمل وكأن شيئاً لم يكن. فإذا كانت هناك بعض المشاهد لم تنجز، لم يكن صعباً أن يؤتى ببديلة لها صورت من ظهرها، وما كان من شأن مثل هذا الأمر إلا أن يسلي هارلو التي كانت تقول دائماً وهي تشير إلى شعرها البلاتيني: ألم أقل لكم دائماً إنّ السينما فنّ الخديعة بامتياز!

كان هناك أكثر من 14 مرشحة للدور. وكانت التصفيات قد استقرت على نحو عشر من كبيرات النجوم في هوليوود، من طراز بوليت غودارد، وبيتي ديفز، وجوان بينيت، وكاثرين هيبورن. كلّ واحدة من هاته النجمات الشهيرات كانت تحلم بأن يتمّ اختيارها لدور سكارليت أوهارا، في الفيلم الذي كان تعاقب على البدء في إخراجه نحو أربعة من كبار المخرجين. لكن المنتج سلزنيك كان متطلباً إذ كان يريد لفيلمه أن يكون أكبر انتاج في تاريخ السينما الأميركية، وأن يحقّق نجاحاً أسطورياً. وهكذا، إذا استقر الإخراج على فكتور فليمنغ، ظلت مسألة البطولة النسائية غير محسومة. وحتى بعد بدء تصوير العديد من مشاهد الفيلم ظلّ ريت باتلر (كلارك غايبل) من دون حبيبته الجنوبية. وذات يوم، فيما كان سلزينك يشرف على تصوير المشهد الأساس في الفيلم، وهو مشهد حريق مدينة أتلانتا (ولا شك في أنّ القارئ أدرك هنا أننا في صدد الحديث عن **ذهب مع الريح**)، حدثت المعجزة، إذ تمّ أخيراً العثور على سكارليت أوهارا. كيف حدث هذا؟ لندع سلزنيك يرويه، كما كتبه بنفسه في أحد فصول كتاب ذكرياته **سينما**: «... قبل اللحظة التي

اصطحب إليّ فيها أخي ماريون، وهو حينها أحد كبار وكلاء الفنانين في هوليوود، لورانس أوليفييه والآنسة لي، إلى الاستديو كي يشاهدا معاً تصوير مشهد الحريق في أتلانتا، لم أكن قد شاهدت هذه الآنسة سابقاً. وحين قدّمها إليّ ماريون، كان انعكاس الحريق يضيء وجهها بشكل غريب فيما كان ماريون يقول بهدوء: «دعني أعرفك على سكارليت أوهارا». وما إن ألقيت عليها نظرة حتى أدركت أنّ ماريون على صواب. كانت تشبه تماماً الفكرة، التي كونتها في رأسي عن بطلة **وذهب مع الريح**. ولاحقاً أكدت التجارب، التي أجريت لفيفيان لي، أن في إمكانها فعلاً أن تمثل الدور وبأروع ما يكون. أما أنا فلم أبرأ أبداً من تأثيرات نظرتي الأولى إليها».

منذ تلك اللحظة أصبحت فيفيان لي سكارليت أوهارا. وظلت سكارليت أوهارا إلى الأبد. بل إنها فازت عن الدور بأوّل أوسكار حصلت عليه في هوليوود، ولسوف تحصل على الثاني عن دورها في **عربة اسمها الرغبة**، من إخراج إيليا كازان، إلى جانب مارلون براندو، حيث لعبت دور المرأة الجنوبية الهشّة بلانش دوبوا.

سكارليت أوهارا. . . بلانش دوبوا. . . ولكن أيضاً آنا كارنينا، وكليوباترا، وعاشقة جسر واترلو، وامرأة اللورد هاملتون، وأوفيليا حبيبة هاملت. . . كلّها أدوار لعبتها فيفيان لي، طوال مسارها المهني القصير، وهي أدوار تجمع بينها هشاشة المرأة وفتنتها. والحال أنّ فيفيان لي كانت هي الأخرى، في حياتها الحقيقية، هشّة وفاتنة. فاتنة إلى درجة أنّ مئات الملايين عشقوها مع أنها في حياتها، لم تحبّ حقاً سوى لورانس أوليفييه، وهشّة إلى درجة أنها، خلال السنوات الأخيرة من حياتها، فقدت قواها العقلية، بسبب انسحاب لورانس من حياتها، وفقدت صحتها، هي التي كانت تعاني السل منذ شبابها الباكر.

كلّ هذا وذاك صنع من فيفيان لي أسطورة هوليوودية حقيقية، في الوقت نفسه الذي كانت فيه بريطانيا تعتبرها ثروة قومية إلى درجة أنها حين رحلت في شهر تموز/ يوليو 1967، نكست الأعلام، وأطفئت الأنوار في حيّ المسارح في لندن، لمدّة ساعة. وحيّ المسارح هو المكان الذي انطلقت منه فيفيان لي أصلاً لتغزو هوليوود، والعالم، وقلوب جماهير السينما... والمسرح.

ومع هذا لم تولد فيفيان لا في لندن ولا في هوليوود.

ولدت لي في مدينة دارجيلنغ في الهند، في العام 1913، لترسل باكراً من قبل والديها إلى إنجلترا، حيث ألحقت بدير للراهبات تلقت فيه تعليمها الأوّل. ولأنّ أهلها كانوا موسرين، سرعان ما وجدت نفسها ترسل إلى بلجيكا وإيطاليا وفرنسا لتتعلم الفرنسية والإيطالية، إلى جانب لغتها الإنجليزية الأم التي كانت تتكلّمها بشكل بالغ الأناقة. غير أنّ تلك الأناقة لن تمنعها لاحقاً، ومرتين على الأقلّ، مرة في **ذهب مع الريح**، وثانية في **عربة اسمها الرغبة**، من التكلّم بلهجة الجنوب الأميركي الخاصة جداً. غير أن هذا الامر كان لا يزال بعيداً عن تفكيرها حين اكتشفت، وهي في الثامنة عشرة من عمرها، حبّاً للمسرح فاق الخيال، فما كان منها إلا أن قطعت دراساتها الأوروبية لتلتحق بالأكاديمية الملكية للدراما في لندن. وإذ حاول أهلها معارضتها في ذلك، تزوجت ـ لتستقل ـ أول من عرض عليها الزواج، وكان محامياً يدعى هربيرت لي هولمان، فاستعارت منه اسمه لتصبح فيفيان لي. بعدما كانت فيفيان ماري هارتلي، وأعطته في المقابل ابنة هي سوزان.

وهكذا صار في إمكانها أن تنطلق في عالم الفنّ. في البداية اجتذبها المسرح، ثم كان دور السينما. وهكذا، بين مسارح لندن واستديوهاتها السينمائية، أمضت فيفيان عقد الثلاثينات الذي التقت

في منتصفه لورانس أوليفييه وكان يعيش قمة مجده المسرحي في ذلك الحين. والحال أنها منذ التقته لم تتركه أبداً، مع أنهما لم يتزوجا رسمياً إلا بعد عدّة أعوام، وبعد النجاح الكبير الذي حقّقته في هوليوود.

قبل هوليوود، كان عليها أن تعمل كثيراً. وهكذا مثلت في بريطانيا أدواراً عدة، وقامت بجولات مسرحية في أوروبا، أهمها تلك التي دامت سنتين، وكانت خلالها تمثل دور أوفيليا في «**هاملت**» لشكسبير. وعند نهاية تلك الجولة، كان لورانس أوليفييه توجّه إلى هوليوود ليلعب الدور الرئيسي في فيلم مقتبس عن «مرتفعات وذرنغ» لإحدى الأخوات برونتي، فما كان من فيفيان إلا أن لحقت به إلى عاصمة السينما، من دون أن يكون لها هدف سوى العيش إلى جانبه. لكن القدر كان يخبئ لها شيئاً آخر تماماً: كان يخبئ لها سكارليت أوهارا. والحال أنّ كثراً سيقولون لاحقاً إنّ حضورها في الفيلم وإشعاعها لعبا دوراً كبيراً في نجاحه. صحيح أن وجود فيفيان في الفيلم من الصعب أن يفسر تحوله إلى أسطورة، وإلى أحد أكثر الأفلام نجاحاً في تاريخ الفن السابع. ولكنّ أحداً من المشاهدين لن ينسى، ولو لعقود مقبلة، كلّ تلك المشاهد التي تظهر فيها فيفيان / سكارليت، قوية فاتنة، وحيدة واثقة من نفسها، مشعة كما يجدر بأعظم نجمة في تاريخ السينما أن تكون.

إذاً، نجح الفيلم ونجحت معه فيفيان، وجاء فوزها بالأوسكار ليزيد سعادتها التي توّجت في العام التالي بزواجها، أخيراً، من لورانس، ليعتبر الزوجان صاحبي إحدى أجمل قصص الحبّ في تاريخ هوليوود. والحقيقة أن ارتباطها بأوليفييه كان من القوة إلى درجة أنها، حتى نهاية حياتها، ظلت من دون فضائح أو قصص حبّ جانبية. «لقد ادخرت الحكايات الصعبة والعاطفية لأدواري السينمائية

والمسرحية» كما يحلو لفيفيان أن تقول. ولكن المدهش في الأمر أن نجاح فيفيان الكبير في «**ذهب مع الريح**» لم يتح لها أن تلعب أدواراً كثيرة لاحقاً، إذ إنها، خلال السنوات التي تلت **ذهب مع الريح**، لم تمثل الا في خمسة أفلام، من بينها **عربة اسمها الرغبة** في العام 1951. وكان ذلك بعدما شاهدها إيليا كازان تلعب دور بلانش دوبوا في مسرحية تينيس وليامز هذه، فتعاقد معها لتلعب الدور سينمائياً. وهي، قبل **عربة اسمها الرغبة**، كانت تألقت في **جسر واترلو** ثم في **ليدي هاملتون**، إلى جانب لورانس أوليفييه وفي **قيصر وكليوباترا**، ثم في **آنا كارنينا**. والحال أنّ نجاحها في هذا الفيلم الأخير، ثم نجاحها الساحق في **عربة اسمها الرغبة**، لم يزيلا الحزن الشديد، الذي استبد بها بفعل الإخفاق التام الذي كان من نصيب **قيصر وكليوباترا**... ذلك أن عدداً كبيراً من كاتبي سيرتها يؤكدون أن نوباتها العصبية ابتدأت فور إخفاق هذا الفيلم الذي يبدو أنها كانت تعول عليه كثيراً ليخرجها من أسر شخصية سكارليت أوهارا.

والحقيقة أن لا كليوباترا أخرجتها من ذلك الأسر، ولا حتى آنا كارنينا أو بلانش دوبوا، ويروى دائماً أن فيفيان ظلت، حتى سنوات وعيها الأخيرة، تروي كيف أنّ الذين يلتقونها من الناس العاديين في الشارع أو في أي مكان آخر، كانوا يبادرون بإلقاء التحية عليها مسمينها سكارليت. وهي حين كانت تروي هذا، كانت تضيف متسائلة، بشيء من الغيظ: «كيف يمكنني أن أقتلها هذه السكارليت التي تحتلني تماماً وتكاد تمحوني؟» فهل علينا أن نقول إن سكارليت هي التي قتلت فيفيان في النهاية؟

ربما يكون في هذا شيء من المغالاة، لكن فيه شيء من الحقيقة أيضاً.

المهم أنّ فيفيان لي، بعد فوزها بثاني جائزة أوسكار أفضل

ممثلة عن دورها في **عربة اسمها الرغبة**، كانت تأمل في أن يسند إليها مواطنها، ألفريد هيتشكوك، دور ربيكا، في الفيلم الذي يحمل العنوان نفسه، والمقتبس عن رواية لدافني دي مورييه، لكنّ الأمر انتهى هيتشكوك إلى اختيار جوان فونتان بدلاً منها. ولقد زاد من سوء الأمر أن هيتشكوك قال، في جلسة خاصة ـ سرعان ما وصلت تفاصيلها إلى مسمع فيفيان ـ أنه خشي أن يتعامل الناس مع ربيكا، إن مثلتها فيفيان لي، على أنها سكارليت أوهارا أو بلانش دوبوا. وكان في هذا ما يكفي لجعل فيفيان تنهار. فانهارت.

لكن انهيارها، في ذلك الحين، كان لا يزال في بداياته، لذا لم يمنعها من مواصلة عملها الفني، لا سيما على خشبة المسرح، إذ نجدها، طوال بداية عقد الخمسينات، تركز على الجولات المسرحية، التي أخذتها في طول أوروبا وعرضها، وإلى العديد من المدن الأميركية لا سيما نيويورك، موصلة إياها إلى أستراليا ونيوزيلندا. وهي خلال ذلك كلّه استعادت، إلى حدّ ما، علاقتها بلندن، لتصبح أحد الأعمدة الرئيسية في مسرح «الأولدفيك» العريق، أحياناً إلى جانب لورانس أوليفييه وأحياناً من دونه. وهكذا بدا أنّ المسرح عاد يستهويها في شكلّ نهائي. والحقيقة أنها، خلال الفترة التالية، وحتى رحيلها، لم تظهر إلاّ في ثلاثة أفلام أخرى، لن يكون لأيّ منها أية أهمية فائقة. بل إن المسرح نفسه سيلفظها سريعاً. ذلك أنها، منذ العام 1953، راحت تنتابها نوبات عصبية تزداد حدّتها تدريجياً. سوف يقال لاحقاً إن لورانس أوليفييه الذي كان في ذلك الحين لا يزال يكن لها مشاعر حبّ حقيقية، حاول مساعدتها كثيراً، لكنها هي بدأت تصعب الأمور عليها وعليه: اشتدت غيرتها، وراح داء السل يتآكلها، وبدأت السينما تبتعد عنها. وفي العام 1954، حين حاول المنتجون التعاقد معها للقيام بدور البطولة في فيلم **مسيرة**

الفيل، وبدأت تصوير بعض المشاهد فعلاً، لم يكن أمام المنتجين إزاء أزماتها العصبية المتكررة، إلا أن يستبدلوها بإليزابيت تايلور. والطريف أنّ من يشاهد هذا الفيلم اليوم سيلاحظ أن فيفيان لي، وليست تايلور، هي من يمثل في اللقطات البعيدة.

طبعاً، إزاء تردي حال فاتنته، حاول لورانس أوليفييه أن يقنعها، ومعه الأطباء، بالدخول إلى مأوى ليصار فيه إلى معالجتها، لكنها رفضت مجرد البحث في الفكرة، وازدادت شراستها، لذلك لم يعد في وسع الأطباء إلا أن ينصحوا بأن تخلد إلى الراحة في بيتها، من دون إرهاقها بأي عمل.

وهنا، بعد عامين أو ثلاثة من الهدوء، بدا واضحاً أنّ لورانس لم يعد يحتمل هذا الوضع، فطلب الطلاق. ووقع الخبر على فيفيان وقوع الصاعقة.

صحيح أنها، بعدما تركها لورانس أوليفييه، أقامت علاقة مع الممثل جاك ميريفال، لكنها كانت علاقة صعبة لم تتمكن أبداً من أن تعيد إليها توازنها.

في ذلك الحين كانت فيفيان بلغت الخمسين من عمرها، وصار مجدها كلّه وراءها. والآن لئن حاول بعض المنتجين التعاقد معها للتمثيل في أفلامهم، كان من الواضح بالنسبة إليها ـ وإليهم ـ أن الأدوار لن تكون أدوار فاتنة حسناء، وأن أي شيء ستفعله لن يبني لها أي حاضر.

ومن هنا راحت ترفض الأدوار تباعاً، لتقف أمام المرآة بوجهها الشاحب، ويديها المرتجفتين، وتخاطب صورتها وكأنها بلانش دوبوا تخاطب سكارليت أوهارا. وكان ذلك في الوقت الذي راح فيه داء السل، هذه المرة، وليس الانهيار العصبي، يرغمها على تمضية أيام طويلة في المستشفى.

ولـم يتردّد وقتها تينيس وليامز، الذي طالما عبّر عن حبّه لها وإعجابه بها، إذ مثلت دور بلانش في مسرحية **عربة اسمها الرغبة**، في أن يقول آسفاً: «طالما أن فيفيان عرفت الجنون، لم يعد في وسع شيء الآن أن يبعد عنها شبح الموت».

وبالفعل، ما إن حلّ شهر تموز/ يوليو من العام 1967، حتى كانت فيفيان لي تلفظ أنفاسها الأخيرة في لندن، وحيدة، حزينة، ضائعة، غير مدركة أن قيامها، في أفلامها الكبرى، بدور المرأة التي لا تتورّع من تدمير ذاتها بذاتها، كان لا بد له في نهاية الأمر من أن يقضي عليها، ويجعل الخيط الفاصل لديها بين الدور والحياة هشاً للغاية، تماما كما كان هشاً ـ استطراداً ـ ذلك الخيط الفاصل لديها بين سكارليت وبلانش وفيفيان.

غريتا غاربو:

«أرادوا أن يجعلوا مني امرأة باردة، لأنني لا أهتمّ كثيراً بتصريحات الحبّ، التي يطلقها الرجال، ولأنني أحبّ أن أتمشى وحيدة تحت المطر، وأتأمل البحر مطولاً، بخاصة حين تتحطّم أمواجه على الصخور. لكنّهم مخطئون أولئك الذين يتحدثون عن غريتا غاربو بوصفها امرأة لامبالية. فالأمر على عكس هذا، لأن ما هو إيجابي وما هو رومانسي عندي يتداخلان ويتصادمان، ولهذا أجدني دائماً على حذر شديد إزاء ذاتي، وغير قادرة على تلقّي كلّ أصناف التكريم إلا مترددة. والحال أنني أفكر حقاً بأنه ما إن ينتهي زمني على الشاشة، حتى أعود إلى بيتي لأتزوّج. عند ذاك سأحاول أن أعيش سعيدة، أن أنجب أطفالاً، وأن أجعلهم ينسونني تماماً كلّ أولئك الذين كانوا يصفقون لي في الماضي»..

بهذه العبارات ختمت غريتا غاربو، في العام 1933، أحد

النصوص القليلة التي كتبتها في حياتها، وكان عبارة عن نصّ أملته على أحد الصحافيين الأميركيين. والحال أن غريتا، حقّقت الجزء الأساسي والأول مما وعدت به، ولكن بعد ذلك بثمانية عشر عاماً: انسحبت تماماً من العمل السينمائي مختفية إلى الأبد. هل تراها عاشت بعد ذلك امرأة سعيدة؟ لا أحد يعرف. لكن الكلّ يعرف أنها لم تتزوج ولم تنجب أطفالاً.

ولكن هل كان يمكن حقاً لأسطورة أن تتزوج؟

غريتا غاربو كانت، في تاريخ هوليوود وعالم هوليوود، الأسطورة بامتياز، كان فيها ولديها كلّ ما يعبّر عن الأسطورة، وكلّ ما يعطيها حياتها. وإذا كان أندريه مالرو قال ذات مرة إنّ «النجمة الأسطورة هي ذلك الشخص الذي يعبّر وجهه عن الغريزة الجماعية، يرمز إليها ويجسدها»، فإن أقلّ ما يمكن أن يقال في غريتا غاربو، هو أنها عبرت، ليس عن الغريزة الجماعية وحسب، بل عن سحر المرأة وغموضها، التباس النجمة وعمق الأسطورة بكلّ ما في هذه الكلمات من معنى. ولئن كانت عبّرت عن هذا بحياتها الغامضة، وملامح وجهها الكامل ونظراتها الغائصة دائماً إلى أبعد ما يكون، فإنها عبّرت عنه، أيضاً وخصوصاً، بصمتها الذي استحقت به لقبها الأشهر أبو الهول الهوليوودي. وبلغت أسطورية هذا الصمت حداً جعل الدعاية، التي وضعت لأول فيلم ناطق مثلته (بعد سلسلة أفلام صامتة في السويد وفي هوليوود)، تقول: «غاربو تتكلّم». والطريف أنها، في فيلمها قبل الأخير، **نينوتشكا** (1939)، ضحكت كثيراً فيه، وبصورة خاصة حين وجدت دعاية الفيلم تترجم: «غاربو تضحك».

بين أواسط العشرينات من القرن العشرين، والعام 1941، كانت غاربو، إذاً، أسطورة الأساطير في هوليوود. لكنها، بعد اعتزالها النهائي، ومن دون رجعة بعد فيلمها الأخير: «**المرأة ذات الوجهين**»،

صارت أكثر من أسطورة بكثير. وحين ماتت، عجوز، غامضة، وحيدة، استعرض كثر من خلالها تاريخ الأساطير الهوليوودية كلّها.

ومع هذا حين وصلت هوليوود للمّرة الأولى، برفقة «مكتشفها»، المخرج السويدي، موريس شتيلر، ورآها المنتج لويس ماير، للمرة الأولى، تردد كثيراً دون القبول بإسناد دور لها قائلاً لمن حوله: «قولوا لهذه الفتاة إن الجمهور الأميركي لا يحبّ النساء السمينات». فالمطلوب يومها، بالنسبة إلى ماير، كان التعاقد مع شتيلر بعد النجاح الكبير الذي حققه فيلمه السويدي «**غوستا برلنغ**»، لكن شتيلر أصرّ يومها على أن تعمل معه غاربو. لقد فرضها على المنتجين الأميركيين فرضاً. إلا أن الفاتنة لم تمثل أبداً تحت إدارة «بيغماليونها» في هوليوود: كلّ ما في الأمر أنها نجحت هي، فيما أخفق هو. وذات مرة حين كانت قادرة على فرضه لإخراج فيلم لها، لم يستمر في العمل سوى ستة أيام، طرد بعدها ليحلّ مكانه فريد نيبلو، وكان ذلك في فيلم **المغوية** (1926). وأوقع ذلك غريتا في حزن شديد، أما شتيلر فإنه سرعان ما سيعود إلى السويد ليموت وحيداً بائساً. ولا شك في أنه في أيامه الأخيرة تذكر الزمن الغابر، حين اكتشف غريتا غاربو صدفة وأطلقها - على رغم كلّ العراقيل - على درب النجومية موصلاً إياها إلى هوليوود.

كان اسمها لا يزال غريتا لويزا غوستافسون، الفتاة التي ولدت في ستوكهولم، في العام 1905، لأسرة مدقعة الفقر. وعندما التقت شتيلر، في العام 1923، كانت فتاة غامضة غريبة الأطوار، لكنها شديدة الجمال، وشديدة الذكاء أيضاً. وكانت تبدو في ذلك الحين عاجزة عن الاندماج في أوساط الطلبة، في معهد الفن الدرامي الذي انتسبت إليه. وغريتا كانت، عند وفاة والدها العام 1919، في الخامسة عشرة من عمرها تقريباً. ولما كانت، منذ البداية، ميالة إلى

الاستقلال، آلت على نفسها أن تدبر حياتها من دون مساعدة أمها. وهكذا راحت تعمل في دكان حلاق. ومن هناك انتقلت للعمل بائعة في مخازن كبرى تبيع الثياب، وصارت، في الوقت نفسه، عارضة للقبعات في المخازن. ولفت جمالها أنظار المسؤولين فصاروا ينشرون صورتها في الكتالوغات معتمرة أجمل القبعات. ثم صورت في فيلم دعائي للمخازن، ثم في فيلم آخر، للمخازن نفسها، وكان يخيّل إليها أنّ الأمر هذه المرة أيضاً سيكون «مجداً عابراً».

لكن المجد الحقيقي كان في انتظارها، إذ حدث أن شاهد الفيلمين مخرج مسرحي معروف، فعرض عليها أن تمثل دوراً صغيراً في فيلم كان يعده عن مسرحية «**بطرس المتشرد**». وهي، ما أن انتهت من العمل في هذا الفيلم، حتى قررت أن تجعل فنّ المسرح مهنة حياتها، وهكذا انتسبت إلى الأكاديمية الملكية حيث التقاها موريس شتيلر. ومن الواضح أنه وقع من فوره في هواها، تماماً كما سيحدث جوزيف فون سترندبرغ، الذي سيكتشف، في الوقت نفسه، مارلين ديتريش ويقع في هواها. واللافت أن غريتا ومارلين تنافستا طويلاً بعد ذلك، في الأفلام الهوليوودية، كما على صفحات الصحف، وفي أحلام الجمهور العريض، لكن تلك حكاية أخرى، إذ علينا هنا أن نبقى مع غريتا وشتيلر، الذي ما إن تعرف عليها حتى أعطاها دور كونتيسة إيطالية، في فيلم **غوستا برلنغ** الذي كان سينطلق تصويره.

صحيح أن هذا الفيلم لم يحقق نجاحاً كبيراً حين عرض في السويد، لكنّ نجاحه في ألمانيا كان من الضخامة إلى درجة أنّ لويس ماير بدأ يهتمّ بمخرجه. غير أن هذا الاخير كان، في ذلك الحين، يفاوض شركة ألمانية في برلين، على تحقيق فيلم عن الحريم في اسطنبول، تقوم غريتا ببطولته. وزار معها اسطنبول بالفعل لهذا

الغرض، لكن المشروع لم يتحقّق ما اضطر شتيلر إلى «إعارة» غريتا لزميله بابست، الذي كان يصور فيلمه **شارع لا سرور فيه**، فلعبت الحسناء دوراً في الفيلم فيما كان شتيلر يستعدّ للسفر إلى هوليوود. وانتظرها حتى أنجزت تصوير دورها مع بابست ليصطحبها معه إلى أميركا.

وهكذا بدأت مغامرة غريتا الأميركية، فيما بدأت نهاية أستاذها العاشق المتيّم.

ففي العام 1926، أي في العام نفسه الذي حطّت فيه غريتا رحالها في هوليوود، مثلّت دور البطولة في الفيلم الصامت **الإعصار**، من إخراج مونتا بيل، في وقت كان يسعى فيه شتيلر إلى تحقيق فيلمه الهوليوودي الأوّل. وهنا، على عكس ما توقع لويس ماير، أحبّ الجمهور غريتا التي صارت الآن غريتا غاربو، إلى درجة أنّ العام نفسه شهد تحقيق فيلمين آخرين من بطولتها، هما **المغوية** و**الجسد والشيطان**، ورافقهما تكوين أسطورة غريتا غاربو، الغامضة، الصامتة، المتألمة، تلك الأسطورة التي ستعمرّ طويلاً.

صيغت هذه الأسطورة، على مدى أربعة وعشرين فيلماً، حققها خمسة عشر مخرجاً وسينمائياً. كذلك صيغت عبر أدوار كان فيها اتجاه دائم لجعلها غريبة وبعيدة المنال، فهي حيناً غانية باريسية سمراء (في **المغوية**)، وشقراء إسبانية (في **الإعصار**)، ثم فاتنة روسية (في **آنا كارينينا**)، وكونتيسة هنغارية (في **الجسد والشيطان**)، ثم جاسوسة روسية وباريسية مرة أخرى، فإمبراطورة وملكة، ثم من جديد روسية متجهمة... وهكذا على مدى أقلّ من عقد ونصف العقد من السنين، تجولت غريتا بين الأدوار والجنسيات. أحبّها الجمهور و«أسطرها»، لكنّ أحداً لم يتمكّن حقاً من التسلّل إلى داخلها، بل حتى عجز الجميع عن معرفة أيّ شيء نهائي وحقيقي

عن حياتها. وهي نفسها لطالما قالت لمن سألوها أن تروي لهم تفاصيل تلك الحياة: «وماذا عن حكاية حياتي؟ ما الغريب في الأمر، إننا جميعاً نسلك الطريق نفسها: نذهب إلى المدرسة، نتعلم ونكبر، بعضنا يولد في بيوت فخمة مريحة، وبعضنا الآخر يولد في بيوت بائسة. فما أهمية هذا كلّه؟ ما أهمية أن يعرف أحد من هو أبي أو أمي؟ أنا لست أرى لماذا يمكن لمثل هذه الأمور أن تهمّ الآخرين».

صحيح أنّ هذا الغموض كلّه كان يشكلّ جزءاً من شخصية هذه الفاتنة الشمالية «الباردة». ولكنه إذ بلغ حداً يفوق طبيعة الأمور، تساءل كثيرون، وما زالوا، عما إذا لم يكن هناك، في خلفية هذا الصمت وذاك الغموض، سياسة مقصودة رسمها الاستوديو. عن هذا الأمر، يروي المنتج أدولف زوكور، في مذكراته، أن هذه «الممثلة السويدية أسهمت منذ البداية في العمل الدعائي الدقيق والناجح الذي أحيطت به. ولاحقاً حين تضخمت شعبيتها في شتى أنحىء العالم، راحت ترفض أن يكون هناك عميل للاستديو حاضراً حين تجرى معها مقابلات صحافية كما جرت العادة. وإذ أصر الاستديو على ذلك بقي كلّ من الطرفين عند موقفه، وكانت النتيجة أن تمّ بعد ذلك تفادي إدلاء غاربو بأيّ تصريح. وكان ذلك مرضياً للجميع: لغاربو، وللاستديو، وللجمهور الذي راح يشكّل أسطورة نجمته على هواه.

غير أنّ هناك من قدم تفسيرات أخرى. فمنهم من قال إن غاربو إذ أحسّت نفسها ضائعة بعد رحيل شتيلر الذي كان معلمها وملهمها ومنظّم تحركاتها، استعانت بوكيل النجم جون جيلبيرت (وهو الممثل الوحيد الذي أغرمت به كما يبدو)، لكي ينظّم أعمالها، فكان من شأن هذا الوكيل أن اشترط عليها ألاّ تدلي بأية أحاديث صحفية. فهي، إذ اشتهرت من دون أن تتكلّم الإنجليزية كما يجب، كانت تخشى دائماً أن تقول أشياء خرقاء، وغير تلك التي يمكن أن يتوقعها

منها الجمهور. إذا، مهما يكن من الأمر فإن جانب اللغز والصمت المحيّر في شخصيتها ظهرا منذ بداية مسارها المهني الهوليوودي. وهكذا لقبت بـ «أبي الهول». وصار السؤال الأساسي: من هي غريتا غاربو؟

على هذا السؤال كان من الصعب أن يجيب أحد. وحدهم الذين عرفوها عن كثب، وكانوا قلّة، كانوا يجيبون، لكن الغريب أنّ إجاباتهم كانت غالباً ما تزيد الغموض غموضاً... وتزيد من صعوبة اختراق ملامح «أبو الهول» هذا!

«كانت شديدة التردد»، قالت صديقتها ماري ديسلر، فيما قال المخرج كلارنس براون، الذي كان له حظ إدارتها في سبعة من أهم أفلامها (ومن بينها **آنا كريستي** و**آنا كارينينا**)، أنها كانت «خجول وحيية إلى حدّ المرض» مضيفاً أنها كانت «خرقاء حين تلتقي الغرباء. فإذا حدث لها أن لمحت داخل استوديو التصوير شخصاً لا تعرفه، ترتبك، وترتجف، وتعجز عن إكمال المشهد». ومع هذا كان جون باريمور يراها فائقة الذكاء. أما دوغلاس فيريانكس فكان يرى أن المرء كان في إمكانه «أن يمرّ مئة مرة أمامها من دون أن يتعرف عليها. إلا إذا أرادت هي ذلك. كلّ ما في الأمر أنها كانت امرأة عادية، لكنها كانت غريبة على نمط الحياة الأميركية». ومن الناحية المهنية كان الجميع يعترف لها بالموهبة الكبيرة، لكنهم أجمعوا على أنّها لم تكن ودودة على الإطلاق.

وفي مطلق الأحوال، كان يمكن أن يقال أن غموضها كان يشكلّ جزءاً أساسياً من الشخصية التي بنتها لنفسها. ولعلّ أكبر دليل على هذا، الطريقة التي بها تركت، في نهاية الأمر، وقبل وفاتها بنصف قرن، عملها السينمائي مبتعدة نهائياً عن الشاشة: فهل بعدما لعبت دور البطولة في فيلم **المرأة ذات الوجهين** من إخراج كيوكر،

في العام 1941، وهو الدور الوحيد الذي كانت فيه «امرأة أميركية نمطية»، أحست أن الجمهور لم يتقبلها كثيراً في ذلك الدور، وهكذا اتفقت مع الاستديو على أن تبتعد عن الشاشة بعض الوقت لكي يقيض لها، علماً بأنها كانت لا تزال في قمة مجدها، وفي الثامنة والثلاثين من عمرها، أن تختار عملها التالي بدقة وتؤدة حتى «تعود إلى الشاشة عودة مظفرة». وهكذا ابتعدت موقتاً أول الأمر. لكن الوقت أخذ يمضي، شهور ثم سنوات، وهي غائبة: اكتفت بالسفر، وبالقراءة، وبسماع الموسيقى وبمصادقة عدد قليل جداً من الأشخاص. وكان آخر ما تتمناه خلال ذلك الابتعاد هو أن يصورها أحد أو يطرح عليها صحافي سؤالاً.

هل تراها بدأت تحسّ بالتقدم في السن؟ هل رأت أن جمالها يذوي؟

المهم أنها لم تعد أبداً إلى الشاشة. وصمتها الذي كان سحراً وربما «دلالاً» أول الأمر صار نهائياً... فقط بين الحين والآخر، خلال السنوات الأخيرة من حياتها، كان مصور ما ينجح في التقاط صورة لها خفية، وبالكاد يصدّق الناس أنّ العجوز التي في الصورة، هي هي فاتنة الجماهير ونجمتهم الأسطورية.

لكنهم في النهاية، ذات يوم من العام 1990 كان لا بدّ لهم أن يصدقوا أخيراً، نبأ وفاة غريتا غاربو، التي أخذت معها أسرارها. فهل يتمكن أحد ذات يوم من كشف هذه الأسرار. أو على الأقلّ من تأكيد أنه لم تكن هناك أسرار ولا من يحزنون؟

مارلين ديتريش:

من دون ان يكون أحد قد نسيهم حقاً، غاب نجوم هوليوود الكبار، أساطيرها بالأحرى، عن الأذهان بعض الشيء، خلال

السنوات الأخيرة. لكن فجأة، هذا العام، مع موت كاثرين هيبورن وغريغوري بيك، مع المعرض المقام حالياً في باريس للملابس، التي ارتدتها مارلين ديتريش في أفلامها، ثم خصوصاً، مع بدء مارتن سكورسيزي تصوير فيلمه الجديد **الطيار**، عاد النجوم إلى الأضواء. فغريغوري بيك وكاترين هيبورن لم يكونا عاديين في حياة عاصمة السينما. وملابس ديتريش شكّلت جزءاً من أسطورة هوليوود الكبرى. أما فيلم سكورسيزي فهو عن حياة هوارد هيوز، أحد أغرب الشخصيات الهوليوودية أطواراً، وهو الصناعي والمنتج وهاوي الطيران الذي لم يتوقّف يوماً عن عشق الهوليووديات، وبينهن كاثرين هيبورن التي نادراً ما عرفت عنها فضيحة.

إذا، مع عودة النجوم إلى الأضواء، قد يكون ملائماً هنا، أن نلقي بعض الأضواء على بعض الأساطير التي صنعتها هوليوود فيما كانت، هذه الأساطير، تصنع هوليوود بدورها، لتظهر هذه العلاقة الغريبة والسحرية القائمة أبداً بين الشاشة وجمهورها، والتي بالكاد يمكننا تلمسها اليوم، مع نجوم جدد قد لا يكون لهم من النجومية الحقيقية إلا الاسم والشراكة في المهنة.

حسب زائر باريس اليوم أن يزور القاعة التي يقام فيها معرض أزياء مارلين ديتريش للتيقن من، وللتساؤل عما بقي ـ بعد كلّ شيء ـ من ذلك العصر الذهبي. الغريب في الأمر، أنّ ديتريش، التي تعتبر واحدة من النجمات الأساسيات، لم تعتبر أبداً ممثلة كبيرة، إلا حين عملت تحت إدارة عاشقها الأبدي جوزيف تون سترندبرغ، وعندما كان الكبار يتحدثون عنها بتبجيل، وعلى رأسهم أرنست همنغواي، من دون أن يقلّدهم الجمهور في ذلك. فإذا استثنينا نصف دزينة من أفلام لديتريش، نجحت فيها حقاً، سنجد أنّ الفشل شكل غالباً مصير معظم أفلامها. غير أن الفشل لم يمنع أبداً الأسطورة من أن

تسلك طريقها. والأسطورة هي تلك التي بدأت تتجسّد، في العام 1927، حين كانت مارلين في السادسة والعشرين من عمرها، ومثلت في عدد من الأفلام الألمانية، لتعرض على المخرج بابست، الذي كان يبحث عن فاتنة تلعب دور لولو في «صندوق باندورا»، فحدّثه أحدهم عن مارلين، لكنه ما إن رآها حتى رفضها بحجة أنها أكبر سناً وأقلّ جوانية في تعابيرها من لولو. وهكذا أعطى الدور للويز بروكس، التي حلّقت به وحلّق بها. أما مارلين فكان عليها أن تعود إلى المسرح خائبة، ولكن ليس لزمن طويل.

بعد عامين فقط حدث أن شاهدها جوزيف فون سترندبرغ، أحد عباقرة السينما، وهي تغنّي وترقص وتمثل على المسرح، وكان يفكر بتحويل رواية لهايتريش مان إلى فيلم يحمل إسم **الملاك الأزرق**. وهكذا ما أن شاهدها حتى هتف لمن معه: «لقد وجدتها.. هذه هي لولا لولا، الحقيقية!». وكانت تلك البداية الحقيقية لمارلين ديتريش التي سيقال لاحقاً أنها كانت ذات حظّ لأنه ندر أن قيض «لعجوز» مثلها (28 سنة) أن تقفز إلى الشهرة في مثل تلك الأزمان، وتبدأ حياتها ومسارها المهني على تلك الشاكلة.

لكنّ الحقيقة أن مارلين لم تكن مبتدئة في ذلك الحين. كانت بدأت قبل زمن، مهتمّة بالموسيقى والرقص أولاً، ثمّ التمثيل لاحقاً. وهي ولدت تحت اسم ماريا ماغدالينا ديتريش، في برلين يوم 27 كانون الأول/ ديسمبر 1901، لأب يدعى إريك، كان ضابطاً في الشرطة البروسية. لكن الأب سرعان ما مات إثر انتقال العائلة إلى فايمار، وكانت ماريا ماغدالينا لا تزال طفلة، فتزوّجت أمها من ضابط في الجيش الألماني سيلقى حتفه لاحقاً على الجبهة، أواخر أيام الحرب العالمية الأولى، فيما كانت الفتاة تكمل دراستها من دون أن تلفت نظر أحد حقاً إذ كانت، كما ستقول لاحقاً في مذكراتها،

«نحيلة شاحبة، وذات شعر طويل يضفي علي مسحة المرض».

في صباها الباكر اهتمّت الفتاة بالموسيقى، وأرادت ان تدرس العزف على البيانو أو الكمان، لكن يديها لم تكونا تطاوعانها في ذلك فـ «تركت الموسيقى، واتجهت إلى المسرح، حيث رحت أسعى للحصول على أدوار صغيرة بعد أن غيّرت اسمي ليصبح مارلين».

بعد أخذ ورد داما عامين، انضمت إلى فرقة ماكس راينهاردت، في العام 1922، أي في العام نفسه الذي مثلت فيه أول أدوارها الصغيرة، في فيلم قام ببطولته إميل جاننغز الذي يبدو أنها لم تلفت نظره، إذ إنه هو نفسه الذي سيرفضها حين يحدثه عنها فون سترندبرغ بعد سبعة أعوام للقيام بدور لولا لولا في **الملاك الأزرق**. والسبب؟ أن ردفيها صغيرين. ففي ذلك الحين كان الذوق الألماني يتجّه نحو الأرداف الكبيرة. لكن فون سترندبرغ تمكّن من إقناعه. ولنا أن نتخيّل هنا ما كان سيحصل لولا أنّه لم يتمكّن من ذلك.

المهم أن مارلين عرفت، بين بدايتها السينمائية ووصولها إلى عالم فون سترندبرغ، كيف تصنع نفسها وشخصيتها، حتى وإن كان سترندبرغ هو من سيصقل موهبتها الحقيقية، ويجعل صورتها السينمائية أسطورة، في الأفلام الستة التي عملا عليها معاً. وكانت تلك هي الفترة التي وقع فيها سترندبرغ في هوى بطلته وفاتنته، فراح يفتن في رسم الأدوار لها، من دور المغنية العاهرة في **مراكش**، دورها في **إكسبرس شانغهاي**، ثم **فينوس الشقراء** و**الأمبراطورة القرمزية**، وصولاً إلى الفيلم الذي يمكن اعتبار عنوانه وحده برنامج عمل سينمائي كامل «الشيطان امرأة». قد لا نكون في حاجة إلى القول أن هذه الأفلام التي أنجزت خلال نصف عقد فقط هي التي رسّخت أسطورة مارلين ديتريش بصوتها المبحوح، وساقيها

الطويلتين، ونظرتها الحنون اللعوب والغامضة في الوقت نفسه. فمارلين الأسطورة إنما كانت من صنع ذلك الفنان المجنون الذي أحبّها، إلى درجة أنه جعل انطلاقتها، في **الملاك الأزرق**، مبنية على تلك الأغنية التي ستعّم العالم لاحقا وفيها تقول: «لقد صنعت من الهوى من أعلى رأسي إلى أخمص قدمي». وفون سترندبرغ هو الذي صاغ في **مراكش** دوراً لمارلين جعلها تحصل على جائزة الأوسكار باكراً. وكان هو طبعاً من أدرك سراً من أسرار النجومية، فجعل فاتنته تستخدم ملابسها جزءاً أساسياً من شخصيتها، سواء أكانت ثياب الاستعراض في **الملاك الأزرق**، أو الملابس المصنوعة من جلد أسود، أو الثوب المصنوع من ريش النعام، وخيوط الحرير، في **شانغهاي**، أو الملابس ذات السمات الذكورية، التي كانت ترتديها، على الشاشة وفي الحياة، ما تحول إلى موضة، وإلى لغز جنسي ارتبط بمارلين لفترة طويلة. كلّ هذا كان العمل جزءاً من أسطورة مارلين ديتريش، كما كان حال علاقاتها الغرامية المزدوجة التي أبعدتها دائماً، ومنذ وقت مبكر، عن فون سترندبرغ لترميها حيناً في حمى أرنست همنغواي، وأحياناً في حياة أورسون ويلز، أو جان غابان في فرنسا. فمارلين لم تكن لتستقرّ على حال. وسيقال دائماً إنها لم تنظر إلى علاقتها بفون سترندبرغ نظرة جدية، بل إنها لم تنظر هذه النظرة إلى أيّ رجل على الإطلاق.

ما يهمّها كان النجاح والنجومية بخاصة، منذ اللحظة التي أدّى فيها النجاح العالمي لـ **الملاك الأزرق** لدعوتها إلى هوليوود في صحبة فون سترندبرغ. وهناك كان المجد الذي ينتظرها لتصبح مارلين، منذ أواسط الثلاثينات، واحدة من أكثر النجمات إثارة في تاريخ هوليوود، ورمزاً للأنوثة الطاغية، وإنما الملتبسة في الوقت نفسه إلى درجة أنّ اسمها سيظلّ مرتبطاً بموضة الثياب الذكورية (البنطلون

والبيريه) التي صارت حصة النساء الأكثر تحرراً أواسط القرن العشرين. ولسنا في حاجة إلى التذكير هنا بأنّ مارلين كانت أول امرأة تقبل وضع ياقة العنق الرجالية حول رقبتها.

أمام مثل هذه الشخصية المرسومة بقوة، وأمام مثل هذا النجاح، هل ظلت مارلين في حاجة إلى جوزيف فون سترندبرغ؟ على الإطلاق. وهكذا، إذ زادها الرجل «**حبّتين**» في الغيرة عليها، تركته من دون تردد بعد سادس فيلم حققاه معاً. وانطلقت لتواصل بناء مجدها السينمائي من دون أن تتنبه إلى أنها اذا كان مجدها، كامرأة ونجمة، سيتواصل عقوداً، فإنّ مجدها كممثلة وبطلة أفلام كبيرة صار وراءها، حتى وإن قيّض لها أن تقوم ببعض الأدوار الجيدة لاحقاً، تحت إدارة بيلي وايلدر أو أورسون ويلز في الخمسينات. ولا شك في أن مصيرها هذا سرّ فون سترندبرغ الذي لن يبرأ أبداً من حبّه لها.

مهما يكن من الأمر فإن مارلين واصلت حضورها، ممثلة ومغنية ونجمة مجتمع. ولسوف يكون لتسجيلها أغنية «ليلي مارلين»، العام 1934، فضل كبير في ذلك، إذ إنّ هذه الأغنية بيعت منها ملايين النسخ. وقبيل الحرب العالمية الثانية، وقفت مارلين بقوة ضد النازيين، وكان ذلك خلال تنقلّها بين باريس وهوليوود، وفي الحرب العالمية الثانية، قامت بجولات فنية لرفع معنويات جيوش الحلفاء، كما سجلت نصوصاً دعائية بالألمانية ضدّ هتلر، وهذا ما لن يغفره لها النازيون، حتى بعد رحيلها، في العام 1992، في فرنسا، اذ إنهم سيدنسون قبرها.

ظلّت مارلين، التي تضاءل عدد الأفلام التي مثلت فيها بعد الحرب العالمية الثانية، تغني وتمثّل على المسرح بأثواب مثيرة على رغم تقدّمها في العمر، أما في الحياة اليومية فثابرت على ارتداء

الأزياء الرجالية. كما اتجهت، منذ الستينات، لتعيش في باريس، بعدما اعتزلت كلّ نشاط فني لها، وانصرفت إلى الحياة الاجتماعية، وإلى كتابة مذكراتها، من دون أن يكون النسيان طواها كلياً، حتى وإن كان جمهورها الوفي والمتزايد اهتماماً بأسطورتها عاماً بعد عام مال إلى نسيان حضورها (العابر غالباً ـ كما في **الظمأ إلى الشر** من اخراج أورسون ويلز، والتافه كما في **مجرد جيغولو** آخر أفلامها إطلاقاً) في السينما، مفضلاً على ذلك حضورها في الأسطورة. وهي، على أية حال، قالت في إحدى صفحات مذكراتها: «آمنت دائماً بأنني ممثلة سيّئة».

أما أرنست همنغواي، أحد عشّاقها العابرين، فقال عنها يوماً: «لو إن مارلين لم تمتلك سوى صوتها، لكان في وسعها أن تحطّم قلبك به. لكنها كانت تمتلك أيضاً جسداً جميلاً، وحبّاً كبيراً في وجهها وتقف خارج كلّ زمن».

ريتا هايوارث:

المشهد الأول: الطيار الأميركي المكلّف بإلقاء ثاني قنبلة نووية في تاريخ البشرية، فوق ناغازاكي، القنبلة الأولى فوق هيروشيما، يبتسم بهدوء، ويلصق فوق القنبلة صورة امرأة، ويكتب اسماً: جيلدا، ثم يرمي قنبلته، فتقتل عشرات الآلاف، وتحدث أحد أسوأ التحوّلات في تاريخ البشرية.

المشهد الثاني: بعد ذلك بأكثر من أربعين عاماً، تلك المرأة نفسها تحتضر بعدما أصيبت بمرض ألزهايمر، وحيدة حزينة، تحسّ للمرة الأخيرة في حياتها أنها لم تعرف السعادة طوال حياتها، وفي لحظات صفائها، تقول باكية إن أشد ما أحزنها في حياتها كان حين عرفت أنّ صورتها ألصقت فوق القنبلة.

المشهد الثالث: يقع زمنياً بين المشهدين: المرأة نفسها تبتسم

بسعادة يوم زواجها من أحد من أبرز شخصيات ذلك العصر، علي خان، الزعيم الإسماعيلي المسلم، معلنة أنها «وجدت السعادة» أخيراً، وصار في إمكانها الآن أن تبتعد عن السينما. ولم يكن هذا صحيحاً بالطبع، لأنها كانت قد طلقت للتو أعظم عبقري عرفته هوليوود: أورسون ويلز الذي كان تزوجها قبل ذلك بثلاث سنوات، وهو يزمع أن يصنع منها استثناء في تاريخ هوليوود: امرأة فاتنة، ومثقفة ذكية، فدمّرها إلى الأبد.

تلك المرأة كانت هي نفسها قنبلة، وحسبنا أن نذكر اسمها لكي نتيقن من ذلك: ريتا هايوارث، تلك التي عرفت باسم «جيلدا»، منذ العام 1946، تيمناً بدورها في الفيلم الذي أطلقها كالشهاب في سماء هوليوود، الفيلم الذي جعل اسمها على كلّ شفة ولسان، وصورها معلقة فوق حوائج الجنود الأميركيين، وشعرها الأحمر الفاتح حلم الملايين، وذلك لمجرّد أنها في «جيلدا» غنت تلك الأغنية الساحرة: «ضع اللوم على أمي»، فيما أخفت ساعديها في قفازين أسودين.

إذا استثنينا مارلين مونرو وأسطورتها، ولانا تورنر ومأساتها، قد نجد أن حكاية ريتا هايوارث من أكثر حكايات هوليوود إثارة للحزن، لأن عمر ريتا السينمائي كان قصيراً جداً، أما عمر أحزانها فكان طويلاً. وهي، على أية حال، في حوار طويل أجري معها في وقت لاحق من حياتها، تحدثت عن أحزانها طويلاً، كما أنها بعدما وصفت كيف كانت معشوقة الملايين بين نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات، قالت: «عند ذاك، وبعد سنوات من قنبلة ناغازاكي التي أحزنتني طويلاً، كان موعدي مع قنبلة أخرى، أقلّ عنفاً، ولكن أكثر فتكاً بي هذه المرة: كانت قنبلة شقراء تدعى مارلين مونرو، هبطت هكذا من دون مقدمات، لتحل محلّ جيلدا في سيارات الشحن وواجهات البارات ومهاجع الجنود... بالنسبة إليّ كانت أشبه بحبّة

بطاطا، ولكن بما أن الأزمان متغيرة، فقد تغيّرت الأذواق أيضاً. وصارت مارلين ملكة الإثارة، أما أنا فلم أعد شيئاً».

بالأحرى، ظلت شيئاً ما، أقله نجمة حاضرة، ولا سيما بعد انتهاء زواجها الأسطوري من علي خان، وعودتها إلى السينما، لكن مجدها كلّه كان قد أضحى وراءها: وراء «جيلدا» وأفلامها الراقصة مع فريد أستير، وجين كيلي، ووراءها حكايتها الساحرة مع أورسون ويلز الذي أعطاها أعظم أدوارها جدية في **سيدة من شانغهاي**. ومع هذا، عند بداية الانحدار، الذي قادها إلى الكحول والمرض والنسيان ثم الموت، كانت ريتا هايوارث لا تزال في الأربعين، صبية رائعة الحسن متألقة، قادرة، رغم كلّ شيء، على السخرية من كلّ شيء، ومن نفسها قبل أيّ شيء آخر، كانت ذات مزاج متوسطي ـ نسبة إلى البحر الأبيض المتوسط ـ حقيقي. ولم يكن هذا غريباً، حتى وإن كانت ولدت (العام 1918) في نيويورك. فالحقيقة أنّ ريتا كانت ابنة راقص إسباني وأم راقصة أميركية، ولئن كانت ورثت الجمال والسحر عن أمها، فإنها ورثت عن أبيها مزاجها الملتهب وشعرها الأسود.

في البداية كانت سوداء الشعر تلك التي عرفت بـ «أشهر حمراء الشعر في تاريخ هوليوود». وهي ظلت سوداء الشعر، وظلّت تحمل اسمها الحقيقي مارغريتا كانسينو، حتى سنوات عدة بعد وصولها إلى بداية المجد في هوليوود. لاحقاً ستختصر مارغريتا بريتا، وتحمل اسم أمها: هايوارث، بدلاً من اسم أبيها، وتصبح واحدة من أساطير هوليوود. لاحقاً، أي قبل أن تبلغ الثانية والعشرين!

أمضت مارغريتا طفولتها وسط حياة بائسة بين أسرة فقيرة تعيش في عربة غجر متنقلة من مكان إلى آخر لتحصيل عيشها. وهي، بسبب جمالها، وبفضل وجود والديها في مهنة الاستعراض،

تمكنت، صغيرة، من القيام ببعض الأدوار المسرحية الراقصة، ولسوف تروي بنفسها لاحقاً أنها «حين كنت أحتاج إلى مبلغ صغير آخر من المال كنت أرضى بالسهر مع زبون ما». وكان ذلك حين بلغت السابعة عشرة من عمرها. وكانت تلك الحقبة التي التقت فيها زوجها الأول المنتج إدوارد جادسون «لكنه لم يكن بالنسبة إلي زوجاً حقيقياً. كان أشبه بوكيل لعملي، وكان وكيلاً رائعاً». وهو إلى ذلك كان الأوّل في سلسلة الرجال الذين تزوجتهم، وكلّ منهم كان نجماً في مجاله وعلى طريقته. ومع هذا حين رحلت، في العام 1987، ماتت وحيدة ليس إلى جانبها أيّ رجل منهم. لكن كان هناك ابنتاها ربيكا (من أورسون ويلز) وياسمين (من علي خان)، على الأقلّ.

إذا كان التغيير الحقيقي في حياة ريتا هايوارث، يوم تزوجت بجادسون (1937)، الذي أخذ بيدها بعدما كانت أدتّ بعض الأدوار الصغيرة الراقصة في أفلام من إنتاج شركة «فوكس». وهكذا منذ العام 1937، أصبح اسم ريتا على ملصقات فيلم **شبح السيرك**. ومع هذا كان عليها أن تنتظر أربعة أعوام أخرى قبل أن تتسلق سلم النجاح الحقيقي، إذ في العام 1941، طلبت إليها شركة «فوكس» أن تغيّر لون شعرها إلى الأحمر كي تقوم ببطولة فيلم **دم ورمل**، من إخراج روبن ماموليان، ففعلت. وكانت تلك بدايتها الحقيقية في سمائها الجديدة. ومنذ تلك اللحظة لم يعد أيّ شيء يمكنه أن يقف في طريق نجاحها. فراحت أدوارها تتتالى في أفلام تحمل تواقيع معظم كبار مخرجي تلك الحقبة: جوليان دوفيفييه، آلان دوان، وحتى هاوارد هاوكز الذي أعطاها دوراً كبيراً في **وحدها النسور لها أجنحة**.

في تلك الأثناء كانت طلقت جادسون لتعيش ردحاً من الزمن مع فكتور ماتشور، الذي ظلت في رفقته من دون زواج حتى العام

1943، حين بدأ أورسون ويلز يلتفت إليها، ويبدي اهتمامه بها. ولكن كان من الواضح أن اهتمام عبقري السينما الصاعد بالفاتنة حمراء الشعر، أشبه باهتمام بيغماليون بتمثال أفروديت. كان يريد من خلالها أن يغزو هوليوود كلّها ويغيرها. كان يريد أن يترك بصماته على أشهر نجمات عاصمة السينما.

وتروي ريتا بنفسها حكايتها مع أورسون ويلز: «ذات يوم، ما إن رحل فيكتور ماتشور من حياتي حتى تلقيت مكالمة هاتفية من أورسون ويلز يعرض عليّ، فيها، دوراً في فيلمه الجديد. ذهلت وصرخت: يا إلهي، هذا العبقري الذي تتحدث عنه هوليوود كلّها يهتم بي؟! كان الأمر مدهشاً، فأنا لم أكن مثلت إلا في أفلام عادية، على مستوى المضمون على الأقلّ. وكنت راقصة جيدة في أفلام أخرى لا أكثر. وها هو فتى هوليوود المشاكس يتصل بي. قبلت من فوري حتى قبل أن أعرف ما الموضوع ومع من سأمثل. وما إن أبلغته موافقتي حتى دعاني إلى الغداء. ثم اصطحبني إلى الاستديو الذي يعمل فيه، وراح يقدمني إلى الناس كما لو كنت صديقة قديمة له. فأخذ الجميع ينظرون إليّ نظرة غير عادية وهم يبتسمون. شعرت أنني فجأة صرت امرأةً أخرى، أكثر جمالاً وذكاء ولطفاً. غمرتني شخصية ويلز تماماً. ومنذ تلك اللحظة صرنا نلتقي كلّ يوم. ثم تزوجنا في شهر أيلول/ سبتمبر 1943 زواجاً اعتبر يومذاك عرس العصر».

ولكن لماذا انتهى ذلك الزواج بسرعة. عملياً بعد عام، ورسمياً بالطلاق بعد ثلاثة أعوام؟ عن هذا السؤال تجيب ريتا: «ببساطة، لأن أيّ إنسان يشعر بنفسه أمام أورسون ويلز أنه آخر الحمقى. فأنا لم تكن لدي أية خلفية ثقافية، أما أصدقاؤه فكانوا من الكتاب والصحافيين والرسامين والمفكرين. كانوا يتحدثون عن أشياء لم تكن لديّ حتى فكرة عن أيّ وجود لها في هذا العالم. لقد حاول

مساعدتي، كأن يقترح علي قراءة هذا الكتاب أو ذاك. ولكني حين كنت أطرح عليه أسئلة كان صبره ينفد بسرعة، ويذهب إلى أصدقائه باحثاً عما لا يمكن لي أن أقدّمه له."

وهكذا حين بدأ أورسون ويلز يصوّر فيلمه العتيد **امرأة من شانغهاي**، والذي من أجله قصت ريتا شعرها، وصبغته باللون البلاتيني الأشقر، كان الاثنان دخلا حقاً مرحلة الطلاق، وبقي من علاقتهما ابنتهما ربيكا وهذا الفيلم الرائع، الذي أوصل ريتا إلى ذروة فنية لم تصل إليها لا من قبله ولا من بعده، وإلى شهرة لم يزد منها إلا فيلم **جيلدا**، من إخراج تشارلز فيدور، والذي مثلته إلى جانب غلين فورد في العام 1946، في وقت كانت فيه علاقتها بأورسون ويلز انتهت لتبدأ على الفور علاقة بعلي خان، الثري الشرقي الذي كان واحداً من كبار نجوم المجتمع في العالم في ذلك الوقت. «كان علي في ذلك الحين حلم نساء العالم كلّه. التقيته في الكوت دازور بفرنسا حين ذهبت لأحتفل بنجاح **جيلدا**، وأسري عن نفسي بسبب إخفاق زواجي من أورسون ويلز» والحقيقة أنّ علي خان وقع بدوره في سحر ريتا، فوضع شبابه وثروته في تصرفها، وعرض عليها الزواج من فوره. وهي قالت لاحقاً عن زواجها منه: «كنت في صغري قد قرأت ألف ليلة وليلة فشعرت أنني الآن في طريقي لأعيش أحد فصولها. وهكذا غرقت في حياة علي خان، وأهملت مهنتي ونجاحي في أميركا: شعرت أنّ لدي رجلاً يحبّني، وأنني أعيش مثل أميرة، وأنتظر مولودة من أميري. ومن ناحية السينما كنت أشعر أنني وصلت إلى الذروة الفنية مع **امرأة من شانغهاي**، وإلى الذروة الجماهيرية مع **جيلدا**، فما الذي أريده أكثر من هذا؟»

وعاشت ريتا أكثر من ستّ سنوات مع علي خان، بدأت كحلم شرقي مدهش، لتنتهي كابوساً، حيث إن الزعيم الشرقي الفاتن

سرعان ما استعاد علاقاته القديمة مع نجمات الصف الثاني، وعارضات الأزياء، تاركاً زوجته تهتمّ بابنتهما ياسمين. وعادت صحف المجتمع تنشر صوره مع فاتنات الجنوب الفرنسي.

وهنا لم يعد أمام ريتا إلا أن تطلب الطلاق، لتعود إلى حضن السينما منذ العام 1953.

لكن أموراً كثيرة كانت قد تبدلت، خصوصاً مع ظهور القنبلة الجديدة مارلين مونرو. صحيح أنّ ريتا، بعد عودتها، لم تظلّ من دون عمل، بل إن عدد الأفلام التي عرضت عليها ومثلت فيها كان أكبر مما وقعت، لكن المشكلة أنّ أفلاماً مثل **امرأة من شانغهاي** و**جيلدا** لم تعد واردة بالنسبة إليها. فهي باتت تبدو متقدمة في العمر على رغم صباها، وفقدت بريقها زيجة بعد زيجة بعد زيجة... والزيجات لم تتوقف على أية حال، فهي تزوجت في العام 1954، من المغني ديك هايمز، وبعد أربعة أعوام، تزوجت من المنتج جيمس هال، لتصرح بعد طلاقها منه: «اكتشفت أخيراً أنني غير قادرة على أن أكون سعيدة».

بين أواسط الخمسينات وأواسط الستينات، أي خلال المرحلة الأخيرة من مراحل وجودها سينمائياً، ظهرت ريتا هايوارث في نحو عشرين فيلماً، وتحت إدارة بعض أقدر المخرجين في هوليوود، بل ظهرت حتى في بعض الأفلام الأوروبية، لكنها مع هذا بدت كأسطورة قديمة أكثر مما بدت نجمة حقيقية. وبدت صورة لامرأة أكثر مما بدت امرأة حقيقية. وهي قالت بنفسها عن هذا: «لا شك في أنني أحمل في داخلي بذور هذا العجز عن أن أعيش حياة عادية. ومن هنا أشعر دائماً أنّ حياتي لم تكن سوى خطأ متواصل كنت أنا ضحيته الأولى. كانت مشكلتي عدم معرفتي بحياة عائلية حقيقية،

وببيت يكون لي داراً حقيقية. أنا منذ ولدت كنت أحلم بحياة وادعة منظمة مطمئنة. كنت أحلم برجل أضع رأسي على كتفه، ويمكنني أن أبني معه شيئاً له وجود حقيقي. بل حتى مع زوجي الأخير، جيمس هال، الذي كان الأهدأ بين كلّ أزواجي، لم أشعر بالسعادة الحقيقية. فهو بعد كلّ شيء كان يعتبرني إحدى مؤسساته. لذلك حين طلقته، في العام 1961، قررت ألا أتزوج بعد ذلك أبداً.

وفي الواقع ريتا نفذت قرارها. غير أن وحدتها أدت بها إلى الإدمان على الكحول، والابتعاد عن الأضواء بالتدريج لا سيما منذ العام 1972. وفي وقت كانت فيه هوليوود تكرمها بجائزة مهمة تكافئ عملها السينمائي كلّه، كانت هي قد باتت في وادٍ آخر تماماً. كانت قد صارت نهباً للمرض وللوحدة واليأس. فعاشت على تلك الحال، حوالي خمس عشرة سنة، وحيدة متألمة تسترجع شريط ماضيها في كلّ مرة تقابل فيها أحداً يذكرها بذلك الماضي، وتشتم مارلين مونرو والزمن الذي أودى بها، وتتذكر الطفلة مارغريتا التي كانتها، وتتحدث عن عبقرية أورسون ويلز، وجحود الجمهور، وفنّ السينما، ثم تسأل: «ترى هل سيغفر لي أهل ناغازاكي يوماً؟». لتلفظ أنفاسها أخيراً ذات يوم ربيعي من العام 1987.

آفا غاردنر:

«آه كم أود أن أعيش حتى أبلغ مئة وخمسين عاماً، ثم حين أموت، أموت وفي يدي اليمنى سيجارة وفي اليسرى كأس».

لم تكن هذه العبارة جزءاً من حوار في فيلم عن امرأة فتاكة، بل إحدى العبارات الأخيرة التي تفوهت بها امرأة من نجمات العصر الذهبي في هوليوود، وذلك في حديث صحافي معها، في سنواتها الأخيرة، وكانت قد بلغت من العمر عتياً. لكن الصحافي الذي سألها

لاحظ كم أنّ مرور السنين، والابتعاد عن السينما لم يفقداها شيئاً من حيويتها وجمالها وبريقها، بل، على العكس، زادا من ثقتها بنفسها، تلك الثقة التي لطالما اتهمت بالافتقار إليها، خصوصاً حين كانت على الأسماع والأبصار، نجمة من نجمات الصف الأول، وواحدة من أكثر أساطير هوليوود جمالاً وسحراً.

اسمها آفا غاردنر. رحلت في العام 1990 عن عمر ناهز السبعين تقريباً. ماتت في لندن، شبه منسية أو شبه مجهولة من الأجيال الجديدة من هواة السينما. ولكن، هل كان في مقدور من شاهدها ذات يوم على الشاشة وهي تلعب في **الكونتيسة الحافية** أو **موغامبو** أو **الشمس تشرق ثانية**، أن ينساها؟

آفا غاردنر كانت الممثلة/النجمة بامتياز، وكانت أيضاً واحدة من النجمات القليلات ذوات الأصل الأميركي الخالص اللواتي تألقن في زمن كانت فيه السيطرة على النجومية من حظّ فاتنات يأتين من أوروبا. ولعلّ هذا ما أعطاها بعض ذلك الخفر الذي عرف عنها، وشيئاً من نزعة محافظة. والحال أن ظهور هذه الأميركية «الخالصة»، في سماء هوليوود، منذ بداية الأربعينات، وفي زمن كانت فيه السيادة لا تزال لغريتا غاربو (السويدية)، ومارلين ديتريش (الألمانية)، ولويز بروكس (النمساوية)، وفيفيان لي (الإنجليزية)، كان أمراً له دلالته في توجّه جديد للسينما الأميركية، يحاول أن يطلق الأفكار والمواضيع والشخصيات الأميركية إلى العالم، بدلاً من الاستيراد.

طبعاً آفا غاردنر نفسها ما كان لها أن تصل في تحليل نجاحها إلى هذا البعد، فعملها السينمائي ونجاحها فيه لم يكونا بالنسبة إليها أكثر من مسألة شخصيّة جداً، وهي كانت تقول عن مصيرها السينمائي: «أنا لست سوى كائن بشري مثل ملايين غيري، وهناك

أعداد كبيرة من النساء، في هذا العالم، لم يتح لهن الوصول إلى المصير الذي كنّ قد اخترنه لأنفسهن. والمسألة بالنسبة إليّ ليست براقة على أيّة حال لأني ممثلة، والممثلة لا تنتمي إلى ذاتها، بل إلى كلّ أولئك الذين ينظرون إليها ويتأملونها. ومن هنا فإن تلك الآفا غاردنر المؤسطرة أمام تحدٍ دائم، والتي تتسبّب لي بكلّ سوء في حياتي. لكنها تزودني أيضاً بشيء من السعادة بين الحين والآخر، حتى وإن كانت سعادة مؤذية في معظم الأحيان. . . .».

على عكس غيرها من كبار نجمات هوليوود في ذلك الحين، إذ ولدت آفا غاردنر في عائلة من المزارعين الأميركيين، في منطقة سميثفيلد في كارولاينا الشمالية. وكان ذلك يوم عيد الميلاد في العام 1922. في تلك الحقبة كانت الأسرة تعيش بسعادة، وتقوى دينية كاثوليكية، في مزرعة ناجحة. لكن لاحقاً في زمن الأزمة الاقتصادية للولايات المتحدة، بدأت تلك الأسرة البسيطة والهادئة تواجه أوّل الصعوبات المعيشية وبالتالي، الخلافات العائلية. وهكذا ما إن حلّ العام 1934 تاريخ طلاق الأم من الأب، وذهابها إلى فرجينيا مصطحبة معها ابنتيها الصبيتين، آفا وأختها الكبرى التي ما لبثت أن تزوّجت من شاب وعاشت معه في نيويورك. كانت آفا في الثامنة عشرة من عمرها، حين بدأت تدرس السكرتاريا، وقررت ذات يوم أن تزور أختها لتقيم عندها فترة من الزمن. كان زوج الأخت مصوراً، وبسرعة انتبه المصور إلى جمال نسيبته الأخاذ وقدرة ملامحها على جذب الأنظار. وهكذا صوّرها في عديد من لوحات كبّرها وعرضها في واجهة حانوته، في الجادة الخامسة في نيويورك.

وهكذا، قبل أن تكون أيّ شيء على الإطلاق، كانت آفا غاردنر وجهاً رائع الحسن، يطلّ وسط ذلك الشارع النيويوركي الصاخب الضاج بالحركة، معروضاً أمام ألوف العيون المحدقة وغير

المصدقة أنّ الجمال بوسعه أن يكون فائقاً إلى ذلك الحدّ. كان من بين أصحاب العيون المحدقة، ذات يوم، موظّف في شركة «مترو غولدين ماير»، توّقف طويلاً وتأمل طويلاً، ثم دخل إلى الحانوت يسأل أصحابه بكلّ هدوء عن صاحبة الوجه الجميل. في ذلك الحين كانت آفا قد عادت أدراجها إلى كارولاينا، لكن هذا لم يثبط عزيمة الموظف في «مترو بل» أخذ صور الفتاة وقدّمها إلى رؤسائه، مع عنوان صاحبة الصورة. وما إن مضت بضعة أيام حتى كانت الشركة تدعو الصبية الحسناء إلى نيويورك، ومن نيويورك إلى هوليوود، ومباشرة إلى إجراء تجارب في الاستديو.

استجابت آفا إلى كلّ ما طلب منها، وهي بين المصدق والمكذب، ولسوف تروي لاحقاً أنها في حين غرّة، وقفت تسأل نفسها: «ما الذي يحدث لي؟» و«لماذا أنا هنا؟». وكانت الأسئلة نابعة من موقف أخلاقي خجول تلقنته على يد والدتها التي كانت ترى في العمل الفني ابتعاداً عن الأخلاق الحميدة. وهكذا تضافر هذا الموقف القلق المتسائل، يومها، مع أمر آخر كبير الأهمية، فمسؤولو الاستديو، وعلى رأسهم لويس ماير، رأوا أنّ هذه الصبية حلوة بالتأكيد، وقرروا أنها غير قادرة على التمثيل. والحقيقة أنه كان من شأن هذا الحكم أن يوقف مسيرة آفا عند ذلك الحدّ، بالنظر إلى أن الفتاة نفسها لم تكن على حماس، بل كانت زاهدة في الأمر كلّه. إلا أن العنصر الحاسم الأساسي: جمالها. جعل لويس ماير ومستشاريه أن يبدلوا رأيهم: مثل هذا الجمال لا يمكن أن يبقى بعيداً عن الأضواء وتساءلوا: فما العمل؟

ببساطة قرّروا أن يخوضوا المغامرة، وأقنعوها بالبقاء على أن يأتوا لها بمدرسين خصوصيين يعلمونها أصول الإلقاء وخفايا الفنّ الدرامي. وهنا إذ ترددت آفا بعض الشيء، دخل عامل حاسم في

الأمر: التقت آفا في الاستديو صدفة بميكي روني، الممثّل المدهش، الذي كان سيداً هوليوودياً مطاعاً في ذلك الحين. وأغرم الرجل بها. وهكذا لم يعد ثمة أيّ مجال للتردد. وافقت آفا على البقاء في هوليوود، وتزوجت ميكي مطلع العام 1942. صحيح أنهما انفصلا بعد أربعة عشر شهراً، لكن المسافة الزمنية كانت كافية لقيامها بأدوار صغيرة في بعض الأفلام، وتعرّف الجمهور العريض عليها. وهكذا ثبتت خطواتها الأولى. والحال أن انفصالها عن ميكي روني لم يفقدها إعجابها به او احترامها له، وهي ذكرت لاحقاً عن علاقتها به: «التقيت ميكي في اليوم الأول الذي دخلت فيه الاستديو لإجراء التجارب. كان هو هناك يمثل فيلماً إلى جانب جودي غارلند. كان ساحراً وطريفاً وبدأ يغازلني على الفور. وكان الأمر مثيراً جداً بالنسبة إلى مراهقة كارولاينا الشمالية، التي كنتُها. في ذلك الحين، وخلال أحد الاختبارات، سئلت: إذا ما حصلت على العقد ما الذي سيكون أكثر أهمية بالنسبة إلي: مهنتي أم الحبّ؟ فقلت: ««مهنتي بالتأكيد. . .» لكنني حين وقّعت العقد كان أول شيء فعلته هو الالتفات إلى الحبّ والاقتران بميكي. وما إن صرت زوجته حتى بدأت أتخلف عن دروس الفنّ الدرامي، ولاحقاً أدركت أننا نحن الاثنين لم نكن ناضجين بعد. ولم يكن ثمة ما يجمع حقاً بين شخصيته العميقة والمجربة، وبين شخصيتي الطرية المبتدئة».

انفصلا، ولكن آفا كانت قد بدأت حياتها المهنية فعلاً وصار لها معجبون كثيرون، بفضل أكثر من دزينة من أفلام مثلت فيها خلال ثلاثة أعوام فقط، وكان من الواضح، في كلّ هذه الأفلام، أنّ جمالها وارتباط اسمها باسم ميكي روني شكلا العاملين الحاسمين في اختيارها. ومهما يكن من أمر فإنها لم تعطَ بادئ ذي بدء أدواراً صعبة تتطلب مقدرة تمثيلية فائقة. . . كلّ ما في الأمر أن أصحاب الأفلام

اعتنوا بتصويرها في لقطات جميلة واهتموا بالتخفيف من حدّة لهجتها الجنوبية.

وظلّ الأمر على ذلك النحو حتى العام 1944، حين بهر المنتج المغامر هوارد هيوز بجمالها وحضورها كامرأة، فقامت بينهما تلك العلاقة، التي سرعان ما صارت حديث الصحف بسبب تضارب المستوى فيها بين جنون هوارد وحكمة آفا وجمالها وهدوئها. وهذه الصحف نفسها كانت أوّل من أعلن ذهوله حين تزوجت آفا، في خريف العام 1945 (وفي وقت كان الحديث عن علاقتها بهوارد هيوز وقرب زواجها منه يملأ الأعمدة والكواليس) من عازف الكلارينيت الشهير آرني شو، ليكون هذا زوجها الثاني، ولكن من جديد لم يدم الزواج أكثر من عام. وتقول آفا: «لقد كانت مصالحنا متعارضة تماماً والأدهى من هذا أنّ المستوى الثقافي بيني وبينه (شو) كان مؤلماً. وأذكر هنا أنني حين كنت أمثل، وأنا زوجته، دوري في فيلم **القتلة**، كنت عندما ينتهي يوم التصوير أهرع إلى جامعة لوس أنجلوس لأتلقى دروساً تزيد إمكاناتي الثقافية، وتجعلني لائقة به». لكنّ هذا كلّه لم ينفع. بل إنّ مسارها المهني لم يكن قد عرف بعد تقدماً كبيراً حقيقياً كانت ممثلة معروفة يقرّ الجميع بجمالها، لكنّ أحداً لم يكرّسها نجمة بعد. وهنا كان دور المخرج روبرت سيودماك في حياتها. إذ إنه أعطاها، في فيلمه **القتلة**، إلى جانب برت لانكاستر، ذلك الدور الذي أوصلها أخيراً إلى مجد كان ينتظرها. فنجاح الفيلم أكدّ أن آفا غاردنر ليست ممثلة جميلة وحسب، بل هي ممثلة مشعة أيضاً. وهكذا بفضل ذلك الفيلم، الذي كانت طلقت آرني شو قبل عرضه، قد ملأت آفا السمع والبصر في هوليوود، ولم يعد في وسع أحد أو أيّ شيء أن يعيقها. وراح المنتجون والمخرجون، وحتى كبار الممثلين، يتخاطفونها، كما راح كتاب السيناريو يختارون لها أجمل الأدوار.

أصبحت الرقم واحد في هوليوود، أداءً وجمالاً وأناقة. وصارت تمثل في مواجهة كبار عاصمة السينما. ولئن راحت الإشاعات تلاحقها وتربطها بكلّ ممثل تعمل في مواجهته، فإن تلك الإشاعات لم تكن أبداً من النوع القاتل، ذلك أنّ آفا غاردنر، بذكائها الفطري، عرفت كيف تحفظ مسافة بين حقيقتها وما يرُوى عنها.

ومع هذا فإن ارتباطها بفرانك سيناترا شغل أعمدة الصحف، وظلّ يشغلها همسات و«لطشات» حتى تزوّجا في تشرين الثاني/ نوفمبر 1951، في وقت كانت فيه آفا قد وصلت إلى قمة مجدها، ولكن ليس بفضل جمالها أو علاقاتها هذه المرة، بل بفضل أدوارها وأفلامها، إذ إن تلك المرحلة عرفت ظهورها في أفلام من إخراج مرفن ليروا، وجورج سيدني، وألبيرت ليفين، وهنري كينغ، وغيرهم من كبار الهوليووديين، وكانت أفلاماً تحمل أسماء لا تزال حتى اليوم بارزة في التاريخ السينمائي مثل **باندورا** و**ثلوج كلّمنجارو**، و**صاحبّ النجم الوحيد** و**موغامبو** لجون فورد. أما شركاؤها في تلك الأفلام فكانوا كلارك غايبل، وروبرت تايلور، وغريغوري بيك، وفريد أستير.

هل كان في وسع نجمة أن تحلم بأكثر؟ هل كان في وسع نجمة أن تحلم بأكثر من أن تمثل دور البطولة في فيلم **الكلّ فوق الخشبة** لفدشنتي مانيلي؟

ومع هذا فإن المقبل من المجد سيكون أكبر: سيتمثل في اختيار جوزيف مانكيفتش لها لتلعب الدور الرئيسي في أحد أجمل أفلامه وأفلامها: **الكونتيسة الحافية**. كان ذلك في العام 1954. ثم كانت أدوارها في **الشمس تشرق ثانية** عن رائعة أرنست همنغواي و**الماجا العارية** (عن حياة غويا وغرامه)... صحيح أن عدد الأفلام

التي راحت تمثل فيها، منذ ذلك الحين، بدأ يتضاءل، لكن هذا كان أمراً طبيعياً: فهي لم تعد في حاجة لأن تمثل ألف فيلم في العام حتى تؤمن شهرةً ومالاً ومكانة: صارت تلقائياً أغلى نجوم هوليوود سعراً، وأكثرهن طلباً. وهكذا، منذ أوائل الستينات وحتى العام 1980، الذي توقفت فيه عن العمل، مثلت آفا غاردنر في خمسة عشر فيلماً، بعضها يعتبر من روائع هوليوود مثل **خمسة وخمسون يوماً إلى بكين** و**سبعة أيام في مايو** و**ليلة الإيغوانا**... من إخراج جون هيستون. صحيح أنها في كلّ هذه الأفلام حافظت على بريقها وجمالها، لكن السن كانت قد تقدمت بها. بل إنه كان قد بدأ يتضح، منذ انفصالها في العام 1957 نهائياً عن فرانك سيناترا. والمعروف أنها، إثر انفصالها عنه، توجهت لتعيش في إسبانيا، التي وقعت في غرامها حيث مثلت فيها بعض الأفلام، مثل **باندورا** و**الشمس تشرق ثانية**. لكنها، في العام 1968، وإذ بدأ يقلّ عدد الأدوار التي تعرض عليها، تركت إسبانيا لتقيم في لندن. وراحت تروى الحكايات عن انصرافها إلى إدمان الكحول وحزنها الدائم. والغريب أنها، خلال سنواتها الأخيرة، حين كانت تسأل عن الرجال الذين أحبّتهم وارتبطت بهم، كانت تتوقف دائماً عند ذاك الذي كانت تقول عنه إنه أعظم رجل عرفته في حياتها: أرنست همنغواي. «التقيته أول الأمر في مدريد، وكنت أعاني من مرض في الكلّيتين. كنت في المستشفى. وذات يوم جاء لزيارتي مصارع الثيران، الصديق لويز دومنغان برفقة صديق له، ذهلت حين عرفت أنه أرنست همنغواي. لم أكن أعرفه شخصياً على رغم أنني مثلت في ثلاثة أفلام مقتبسة من رواياته ـ **القتلة** و**ثلوج كلّمنجارو** و**الشمس تشرق ثانية** ـ وهكذا ارتبطنا بصداقة غالباً ما كانت تقودني إلى كوبا حيث كنت أزوره وأناديه أنا أيضاً بـ «**بابا**».

مارلين مونرو:

في العام 1953، وكانت لا تزال في بداياتها، حين وقعت مع شركة «فوكس» عقداً تقوم بموجبه بدور البطولة، في فيلم **الرجال يفضلون الشقراوات**، إلى جانب جين راسل، دخلت مارلين مونرو إلى مكتب أحد كبار مديري الشركة، لتحتج كون عقدها لا يمنحها سوى ألف دولار أسبوعياً، فيما تنال جين راسل مئة ألف دولار عن دورها في الفيلم نفسه، كما لتحتج على كون الغرفة المخصصة لها في الاستديو تقلّ فخامة عن غرفة زميلتها، فقال لها المدير بعدما أصغى إليها: «لا تنسي يا سيدتي أنك لم تصبحي نجمة بعد»، فإذا بها تجيبه: «ولكن أيها السيد، مهما كان الأمر، فإن عنوان الفيلم هو **الرجال يفضلون الشقراوات** وأنا الشقراء في الفيلم». يومها كان المدير على حقّ، فمارلين لم تكن قد مثلت إلا في فيلمين لعبت فيهما دور البطولة من قبل هما **عمل القرد** و**نياغارا**. والفيلمان كانا متوسطي الجودة، ولم يتنبه الجمهور إلى البطلة فيهما. لكن المدير أخطأ في حساباته ومراهناته، إذ منذ تلك اللحظة صار لزاماً عليه أن يحسب حساب مارلين مونرو، لأنها خلال السنوات العشرة التالية، ستصبح أشهر نجمة في هوليوود، وأكثر نساء عاصمة السينما إثارة... وكلّ هذا من دون أن تنال أيّ أوسكار، أو يتمّ ترشيحها لنيل الجائزة، ومن دون أن يقول أحد إنها ممثلة جيدة حتى.

هكذا، طلعت مارلين مونرو من اللامكان. وهكذا فرضت نفسها. وهكذا تحوّلت أسطورة من دون أن يدري أحد كيف حدث هذا. كلّ ما في الأمر أنّ **الرجال يفضلون الشقراوات** نجح، وغطت مارلين على جين راسل، سمراء الفيلم. فما كان من مدير **فوكس**، ورجلها القوي زانوك، إلا أن أرسلها إلى كندا لتمثّل في فيلم كان يرى أنه مجرد «فيلم رعاة بقر من الدرجة السفلى»، لكن الفيلم حقّق

من النجاح ما قلب كلّ المعادلات: صارت مارلين على كلّ شفة ولسان، طغت على من قبلها من نجمات، ووضعت «القوانين» الخاصة بمن سيأتين بعدها... وكلّ هذا خلال أقلّ من عشر سنوات، ذلك أنّ تلك الحسناء الفاتنة والفريدة لم تعش طويلاً بعد ذلك، إذ وجدت مقتولة، يوم 6 آب/ أغسطس 1962، وقيل إنها انتحرت، كما سرت شائعات أخرى كثيرة ما زالت حتى اليوم من باب الشائعات.

سنوات عدة، إذاً، ظلت فيها مارلين ملء الأسماع والأبصار، ولكن ليس كممثلة بل كظاهرة، إلى درجة أن أحد الذين كتبوا عنها قال: إنّ عدد الرجال الذين ارتبطت بهم، أو قيل إنها ارتبطت بهم، يفوق عدد الأفلام التي مثلتها، وعلى رأس هؤلاء الرجال هناك طبعاً آرثر ميلر، الكاتب المسرحي الكبير، الذي كان آخر أزواجها، وجون فيتزجيرالد كينيدي، الرئيس الأميركي، الذي قيل إنه كان آخر عشاقها. هل هو المجد من طرفيه: الفني والسياسي - الاجتماعي؟ ربما. غير انّ لا شيء في طفولة مارلين مونرو كان ينبئ بهذا، بل أن اسمها الأصلي لم تكن له أية علاقة بالاسم الذي اشتهرت به، وحملته حتى الرمق الأخير.

فمارلين مونرو كان اسمها الأصلي نورما جين بيكر، وهي ولدت تحت برج الجوزاء في لوس أنجلوس العام 1926، ولن يعرف أحد لاحقاً شيئاً عن أبيها الحقيقي، أما أمها فكانت فاقدة لقواها العقلية، وضعت في المصحّ فيما كانت الصغيرة نورما لا تزال في السابعة، وهكذا أودعت نورما في دار الأيتام لتعيش طفولة شديدة البؤس. وهي اعتادت، منذ تلك السن المبكرة، أن تهرب من واقعها إلى أحلامها. وفي ذلك الزمان، وفي ذلك المكان، كان الحلم لا يعني شيئاً آخر غير السينما، خصوصاً أنّ نورما الصغيرة كانت تعرف

شيئاً عن عالم السينما، إذ إنّ أمها كانت مؤلفّة أفلام، وكانت لها صداقات في أوساط رهط من الممثلين الإنجليز، كما أنّ أمها، في طفولتها المبكرة، كانت تصحبها إلى مسرح غراومان الصيني الذي كان يعتبر ملتقى أهل الفن السابع في ذلك الحين.

في السادسة عشرة من عمرها أضحت نورما فتاة ناضجة. وللتخلص منها، زوّجتها المرأة التي كانت وضعت في عهدتها، من عامل في العشرين من عمره، يدعى جيم دافرتي. ونورما نفسها التحقت عاملة بمصنع للسلاح. وهناك كان الحظّ ينتظرها على صورة مصوّر، يعمل لدى الجيش، التقط لها بعض الصور صدفة. وحدث أن لاحظ مسؤول شركة إعلانية تلك الصور، وما إن مضت أيام حتى كانت نورما قد تحولت من عاملة إلى عارضة أزياء، ومن سمراء إلى شقراء... وقريباً ستحتفظ بشقارها، لكنها ستغيّر مهنتها بالطبع. فهي كانت تحلم بالمجد السينمائي، ولن تكتفي بأن تعرض الأزياء للأخريات.

وتحوّل حلمها القديم برنامج عمل.

وفي شهر تموز/ يوليو 1946، كانت أضحت في العشرين من عمرها حين طلّقت زوجها الأول، وراحت تطرق الأبواب، حتى قيّض لها أن توقّع عقدها الأول مع شركة «فوكس»، في مقابل خمسة وسبعين دولاراً أسبوعياً. وما إن وقّعت العقد حتى ودعت، مع طفولتها البائسة، اسمها نفسه إلى الأبد، إذ اختارت لنفسها، بمساعدة أحد مسؤولي الشركة، اسم مارلين ملحقاً بمونرو الذي كان، أصلاً، اسم أمها. وهكذا ولدت مارلين مونرو، حرّة، شقراء، طموحة، تكسب خمسة وسبعين دولاراً في الأسبوع.

لكن المجد لم يكن في انتظارها على مفترق الطريق. ذلك أنها، طوال السنوات الست التالية، لم تنل إلا أدواراً صغيرة لا

تطلب منها سوى أن تكون «غبية، شقراء ومثيرة» «مجرد صورة عادية لا أكثر»، حسب تعبيرها. ومع هذا لم يقلّ عدد الأفلام، التي مثلت فيها خلال تلك السنوات عن ثمانية عشر فيلماً. وفي العام 1952، حين وصلت إلى الشهرة، أو بداياتها، أخيراً، لم يحدث هذا بفضل فيلم مثلته، بل لأنّ صحافياً اكتشف أنها صورت، سراً، عارية من أجل «روزنامة» محليّة. وهكذا بدأت حياتها كـ «نجمة» بما كان يعتبر فضيحة حقيقية في ذلك الحين.

لكن مارلين لم تبال بذلك حقاً. كان ما يهمها في حينه انّ «فوكس» قررت إسناد دور البطولة إليها في فيلم **نياغارا**، وأدركت مارلين أنّ ذلك الدور سيكون بدايتها الحقيقية، خصوصاً أنّ دعاية الفيلم تحدثت عن بطلته على أنها «إعصار من المشاعر والأحاسيس». صحيح أنّ الفيلم لم يكن تحفة استثنائية، لكنه كان كافياً للفت أنظار الجمهور العريض إلى تلك الفاتنة «ذات النظرة البلهاء»، و«الشفتين المشعتين». وهكذا مع إقبال الجمهور على الفيلم، أقبلت الصحافة على بطلته. وبدأ اسمها يحتلّ الصفحات الأولى كي لا يتركها بعد ذلك أبداً. فإذا أضفنا إلى هذا أنّ مارلين ارتبطت، في ذلك العام نفسه، بالرياضي جو ديماجيو، بطل لعبة البيسبول، يمكننا أن نفهم «المجد» الذي أسبغ عليها فجأة... وأن نفهم كيف أن ضربات قلب مارلين صارت، منذ تلك اللحظة، شغل الجمهور الشاغل.

وكان ذلك العام هو العام الذي حدثت فيه الحكاية التي بها بدأنا هذا الكلام: حكاية مطالبتها شركة «فوكس» بأن تعترف لها بمكانتها. وزانوك، مدير الشركة، عمد كما أشرنا، إلى إرسالها إلى كندا كي تمثل في **نهر بلا عودة**، وهو يدرك أنّ صعوبة تصوير الفيلم ستخفّف من «اعتداد الشقراء المزيفة، التي لا تعرف شيئاً عن فنّ التمثيل» كما كان يقول، بنفسه. صحيح أنّ العمل كان صعباً. وأن

ديماجيو رأى ذات يوم أن عليه أن يلحق بها حتى يسري عنها، لكنه وصل ـ كما يبدو ـ متأخراً، ذلك أنّ مارلين كانت التقت، في تلك الأثناء، ميلتون غرين، الذي كان أشهر مصوّر في نيويورك. كان غرين قد وافاها ليصوّر عنها تحقيقاً لمجلة «لوك»، وبعد ساعة من اللقاء أصبحا أعزّ صديقين، وراحا يرسمان المشاريع العملية والعاطفية معاً. وهكذا حين وصل ديماجيو اكتشف أنه لم يعد له مكان في حياتها. لكن ما لم يكن ديماجيو يعرفه في ذلك الحين هو أن علاقة مارلين بغرين لن تكون طويلة، لأن الفاتنة الشابة كانت تعيش في سرّها حباً كبيراً لرجل، كانت التقته في نيويورك، قبل ذلك بأربع سنوات. ولم يكن هذا الرجل سوى آرثر ميلر، الكاتب المسرحي الكبير، الذي كان قد بعث إليها رسالة يقول فيها: «اسحري هؤلاء الناس بالصورة التي يريدونها منك. لكني آمل، بل أتوسل اليك، ألا تقعي ضحية هذه اللعبة وألا تتبدلي أبداً. . .».

وإذ كان غرين النيويوركي جسراً عبرته للوصول إلى آرثر ميلر، فإن هذا ما لبث أن ظهر في حياتها وتزوجا في شهر تموز/يوليو 1956.

في ذلك الحين كانت مارلين بلغت قمّة المجد، إذ إنها بين بدء علاقتها بغرين، وزواجها من ميلر، كانت برزت في فيلم **سبع سنوات من البريق**، الذي يظلّ أفضل أفلامها على الإطلاق، كما في **موقف الباص** الذي اعتبرت، بفضله وللمرة الأولى، ممثلة جيدة بشهادة عدد كبير من النقاد الأميركيين. ولم تكن مارلين في حاجة إلى أكثر من هذا كي تعتبر أن حلمها تحقق، هي التي كانت نشوتها الحقيقية بدأت، في العام 1954، حين توجهت إلى كوريا لتشارك في استعراضات للترفيه عن القوات الأميركية هناك، فلفت نظرها على الطريق لافتات كتب عليها: «سوقوا بحذر. . . فالحياة التي يمكن أن

ينهيها صدمكم لصاحبها، قد تكون حياة مارلين مونرو».

إذاً، في ذلك الحين وصلت مارلين إلى القمة. ولم يعد في وسع أية نجمة أن تصمد في المنافسة أمامها: فهي، إلى جمالها، صارت مقبولة إلى حدّ ما كممثلة، وراكمت ثروة كبيرة، وأصبحت محبوبة من الجماهير العريضة، ناهيك بكونها زوجة كاتب مرموق. وإذ لم يكن ينقصها لاكتمال هذه السعادة إلا أن تنتج فيلماً لنفسها بنفسها، تمكنت مع ميلتون غرين من إنتاج فيلم **الأمير والراقصة**، من بطولتها مع لورانس أوليفييه، الذي كان، هو أيضاً، في قمة مجده في ذلك الحين. والغريب أنّ الأمور لم تسر على ما يرام بين الممثل البريطاني الشكسبيري الكبير، وبين نجمة الملايين، على رغم أنها كانت أضحت في تلك الأثناء من المترددين على مدرسة التمثيل الراقية «استوديو الممثل». بل إنه خلال أيام التصوير الأولى تجرأ ذات مرة وقال لها: «مارلين... حاولي أن تكوني مثيرة!». والحال أنّ هذه النصيحة أغضبت مارلين، إذ اعتبرتها نصيحة «بلهاء» وقالت لنفسها: «ترى ألا يفهم هذا الأحمق أنني الإثارة نفسها». ولسوف يروي أنها، بوصفها منتجة الفيلم، تعمدت لاحقاً أن تضايق أوليفييه إلى درجة لا تطاق، ما انعكس على الفيلم، وجعله يشكّل خيبة فنية كبيرة، ويسقط، بالتالي، سقوطا تجارياً مدوياً.

غير أنّ هذا السقوط لم يغضب مارلين كثيراً على رغم الخسائر المالية. كان ما أغضبها أنّ آرثر ميلر لم يقف مناصراً لها خلال صراعاتها مع أوليفييه. وهكذا بدأت العلاقة بين الزوجين تعرف مشاكلها الأولى. وسرعان ما نسيت مارلين هذا كلّه، إذ إن فيلمها التالي كان **البعض يحبّونها ساخنة**، من إخراج بيلي وايلدر. وكان فيلما كبيراً حقّق من النجاح ما جعل مارلين تنسى كلّ بؤس حياتها السابقة، ومشاكلها الراهنة، حتى وإن كان العمل عليه اتسم

بصعوبات كبيرة، سيقال لاحقاً أن ضعف مارلين كممثلة كان سببها، إذ احتاج الأمر إلى إعادة تصوير بعض لقطاتها أربعين مرة، ما أنهك زميليها في الفيلم جاك ليمون وطوني كورتيس الذي لفرط غيظه، قال مرة إنّ «معانقة مارلين مونرو تبدو له أشبه بمعانقة هتلر». ولكن مهما كان من شأن هذا الرأي فإن الجمهور لم يشاهد في الفيلم سوى مارلين مونرو، وكذلك كانت حال النقاد، الذين أثنوا على أدائها فيه ثناء مفرطاً. ولم تكن الفاتنة أفاقت من هذا النجاح، في العام التالي، حين مثلت في فيلم **تعال نحبّ بعضنا** من إخراج جورج كيوكر، إلى جانب الفاتن الفرنسي إيف مونتان. وأعلنت مارلين خلال عملها، في هذا الفيلم، أنها تحسّ بالسعادة إلى جانب هذين الفنانين، لا سيما إلى جانب مونتان الذي كان لطيفاً جداً معها. والحال أنها كانت، في ذلك الحين، في حاجة ماسة إلى أن يكون أحد لطيفاً جداً معها. فهي في غمرة نجاحاتها المهنية، وفي غمرة تحوّلها إلى نجمة النجوم، ومحطّ آمال ورغبات مئات ملايين الرجال في شتى أنحىء العالم، كانت بدأت تحس بشيء من التعاسة والقلق. صحيح أنها كانت لا تزال دون الخامسة والثلاثين، لكنها كانت بدأت تشعر بالشيخوخة تقترب، وآرثر ميلر كان، كما يبدو، قد بدأ يسأمها ويسأم حياتها الصاخبة، وهو الرجل الهادئ الحكيم. وبدا وكأنه على وشك التخلي عنها. صحيح أن كتّاب سيرتها سيقولون لاحقاً إن تلك الحقبة شهدت ارتباطها بجون كينيدي، أو كما سيقال روبرت كينيدي، من دون أن يثبت شيء أو اسم من الاسمين، غير أنّ هذا كلّه لم يكن مطمئناً، فمارلين كانت بحاجة إلى رجل حقيقي في حياتها، وإلى دفء عائلي وحنان. ويبدو واضحاً أنّ ميلر، الرجل الذي أحبّته أكثر من أي رجل آخر، لم يعد راغباً في أن يلعب اللعبة. وعلى رغم المسافة التي باتت تفصله عنها ميلر لم يتخلّ عنها نهائياً، إذ إن الفيلم التالي، الذي مثلته بعد فيلم جورج كيوكر، وهو **الضالون**، كان عن سيناريو

كتبه بنفسه خصيصاً لها. وهذا الفيلم، الذي أخرجه جون هيوستن، سيكون آخر فيلم مكتمل مثلته مارلين مونرو، إضافة إلى كونه آخر فيلم لكلارك غايبل، الذي مات بعد إنجازه، وتقريباً آخر فيلم أيضاً لشريكهما فيه مونتغمري كليفت الذي مثل بالتوازي معه في **محاكمات نورنبرغ** ليموت بعد إنجاز الإثنين.

والحقيقة أن تصوير **الضالون** كان عسيراً للغاية، إذ إن مارلين كانت خلاله شديدة العصبية، على رغم كلّ محاولات ميلر، الذي حضر التصوير، لتهدئتها. وفي النهاية أنجز تصوير الفيلم يوم 5 تشرين الثاني/ نوفمبر 1960. وفي الثامن من الشهر نفسه، توجهت مارلين لتقيم وحيدة في شقّة كبيرة في نيويورك. وبعد ثلاثة أيام، أعلنت طلاقها من آرثر ميلر. وخلال الأسبوع التالي، التقت للمرة الأخيرة بإيف مونتان الذي قرر العودة إلى باريس. وكان سفر مونتان صدمة لها، إذ إنها تعلّقت به كثيراً. لكنها ما إن أفاقت من تلك الصدمة حتى كانت تنتظرها صدمة أكبر: مات كلارك غايبل، لتصرح زوجته بأنها واثقة «من أن مارلين مونرو هي المسؤولة عن التوتر والتعب، اللذين تسببا في الأزمة القلبية التي قضت عليه». ولم يكن من شأن مثل هذا التصريح إلا أن يغرق مارلين في حزن كبير. وأخلدت إلى عزلة رهيبة مع كميات كبيرة من الحبوب المهدئة. وخلال العام 1961، لم تمثل في أي فيلم رغم العروض الكثيرة. إذ يبدو أنها باتت موزعة بين حزنها وبين علاقتها مع أحد الأخوين كينيدي.

ولكن، ما إن طل العام 1962، حتى كانت قررت أن تعود إلى الشاشة، وهكذا وقعت عقداً لتقوم ببطولة فيلم **شيء ما يجب أن يتحطم** من إخراج كيوكر. وما إن بدأ التصوير فعلياً، عند نهاية شهر نيسان/ أبريل، من ذلك العام، حتى كانت مارلين في أسوأ حال،

وهكذا خلال تصوير، استغرق ثلاثة أسابيع، لم تتمكن من العمل سوى ستّة أيام. لكنها تمكنت من الاستجابة لكلّ الأحاديث الصحافية التي طلبت منها، وتصورت عارية أمام كاميرا بيرت ستيرن، ما جعل سيرتها على كلّ شفة ولسان من جديد، بيد أنّ الفيلم لم يكتمل ولن يكتمل أبداً. إذ في السادس من آب/ أغسطس، من ذلك العام، وكانت مارلين لا تزال في السادسة والثلاثين من عمرها، وجدت ميتة داخل شقتها. وبسرعة أفادت التحقيقات أنها انتحرت، لكن نظريات عدة روّجت حكايات أخرى، لبعضها علاقة بالأخوين كينيدي، ولبعضها علاقة بالمافيا.

هذا كلّه لم يكن مجدياً. فمارلين ماتت هكذا، وحيدة كما ولدت وحيدة.

وهي إذ غادرت السينما واضعة حداً لأساطير النجوم في ذلك الزمن وغادرت الحياة، دخلت الأسطورة لتصبح، وحتى اليوم، بعد أربعة عقود ونيف، على رحيلها، نجمة النجمات، والنموذج الأوفى لامرأة النصف الثاني من القرن.

رومي شنايدر:

كان كلّ ما في حياة رومي شنايدر ينطق بالسعادة ويفصح عنها: فهي جميلة، ناجحة كممثلة، مرغوبة كامرأة. تعيش كما تريد وحين تريد. ويتدافع المخرجون لإدارتها في أدوار رائعة، كما يتدافع الجمهور لحضور أفلامها.

ولكن النمساوية الأصل، الألمانية التربية، الفرنسية الهوى، لم تكن سعيدة. كانت تشعر دائماً أنها تدفع ثمن نجاحها تخلّي الجميع عنها، لا سيّما الرجال الذين أحبّتهم. كانت تشعر دائماً أنها وحيدة. وأخيراً حين رحل ابنها الوحيد دايفد، وهي بالكاد تقترب من الرابعة

والأربعين من عمرها، بدت وكأنها تصرخ منتحبة: ها هو رجل آخر يتخلى عني. ولم يعد لديها ما تعيش من أجله.

ذاك المساء، كانت السماء كئيبة، والصمت ثقيل الوطأة في شارع باربي ـ دي ـ جوا الباريسي. كان الصمت يملأ المكان، ويخنق كلّ شيء. وكانت الشقة تبدو وكأنها تنعش هواء مستقلاً موجوداً في ذاته ولذاته. كانت هناك رومي، منكبة على طاولتها. هل كانت تكتب؟ هل كانت كفت عن الكتابة؟ المهم أنها كانت هناك، تصغي على الاقلّ. وكانت هناك تتذكر... تستعيد في ذهنها لحظات الحياة، العابقة بالفراغ وبالنسيان، اللحظات التي تعطي مصير امرئ ما معناه وتجعله وجوداً إنسانياً، لا يكون له معنى إن لم يكن الموت نهايته. ربما لم تكن رومي تفكّر في ذلك كلّه. ربما كانت تفكر فقط بدايفد، ابنها الصبي الحبيب، وتتساءل في رجفة ورعب وحنان، ترى كيف صار جثمانه اليوم؟

كان دايفد مات قبل أقلّ من عام، في حادث سخيف ومؤلم، في بيت جده، ومنذ وفاته، غرقت رومي في ذلك الحزن، الذي أخاف كلّ الذين يحبّونها، وملأ الدنيا وشغل أعمدة الصحف. صحيح أنّ الحزن كان ملأ حياة رومي في انعطافاتها الأساسية، مفسداً عليها دائماً ابتسامتها الجميلة، وإشراقتها الصباحية. لكن الحزن على دايفد كان أعمق وأكثر إيلاماً، كان من نوع الحزن الذي يقتل. وهو بالفعل سيقتل رومي بشكل بدأ معه موتها أقرب إلى الانتحار. إذ إن تلك الليلة الكئيبة في تلك الشقة الباريسية قرب برج إيفل، كانت ليلة نهاية رومي شنايدر. وكان السؤال الذي طرحه الكثيرون على أنفسهم، في صباح اليوم التالي، أي صباح 29 أيار/مايو 1982، هو: بماذا كانت روز ماري الباك ـ ريتي، تفكر في تلك الساعات الأخيرة من حياتها؟ فالذين عثروا عليها ميتة في ذلك الصباح لاحظوا أنّ

ذاكرة كثيفة كانت تسكن ملامح وجهها وعينيها الجامدتين.

وروز ماري الباك ـ ريتي هي رومي شنايدر. تلك الألمانية الحسناء، التي عرفت كيف تسكن قلوب الفرنسيين أو عاشت بينهم، وصارت ذات يوم نجمتهم الأولى، وفاتنة نجمهم الأول ألان ديلون، رومي شنايدر لم تعش سوى أربعة وأربعين عاماً. وكانت، لفرط ما لديها من حيوية وحضور، توحي دائماً بأنها يمكن أن تعيش أكثر من ذلك كثيراً. لكن نهايتها كانت هناك في انتظارها، لوضع حدّ للسعادة التي قالت رومي إنها لم تصل إليها أبداً.

مهما يكن في الأمر، فإن رومي شنايدر عاشت دائماً تحت قناع المظاهر، وكانت تبدو دائماً على عكس ما هي في الحقيقة، بدءاً بهويتها، إذ إن الطريف أنّ الألمان والفرنسيين كانوا ينظرون إليها على أنها ألمانية الأصل، لكنها كانت في الحقيقة نمساوية، والدتها فقط كانت من أصل ألماني. وهي أمضت جزءاً من صباها في ألمانيا.

وحكاية صباها أشبه بحكايات الجن. فالطفلة روز ماري ولدت لأم تدعى ماجدة، وكانت ممثلة معروفة في الثلاثينات والأربعينات، حتى وإن لم يعطها أي مخرج معروف دوراً خالداً باستثناء ماكس أدفولس، الذي أعطاها ذلك الدور في فيلم **ليبلي** (1933). أما روز ماري الابنة فإنها ستبدأ عملها السينمائي، في العام 1953، وهي في الخامسة عشرة، في دور صغير إلى جانب أمها، في فيلم من إخراج هانز ديبي. وكان يمكن للصغيرة أن تظلّ صغيرة ومجهولة لتعيش وتعمل في ظلّ أمها، لولا انّ مخرجاً حاذقاً يدعى أرنست ماريشكا، وجد لديها من الكفاءة والطراوة والعفوية ما جعله يسند إليها الدور الأول في سلسلة أفلام ملونة صاخبة بالحيوية والمرح، تتحدث عن القصر الملكي في النمسا، وبالتحديد عن سيسيا، الأميرة الشابة،

التي ستصبح إمبراطورة. وهكذا عبر نصف دزينة من الأفلام حقّقها ماريشكا، بين 1954 و1957، عرفت رومي (هكذا أصبح اسمها خلال تلك المرحلة)، كيف تخرج من الظل، وتفرض حضورها على الشاشة، وفي قلوب المتفرجين. ولئن كان الفيلم الأخير في السلسلة قد حمل عنوان **سيسيا، في مواجهة قدرها** فإن ذلك كان حال رومي أيضاً: «صارت هنا في مواجهة قدرها» كما قال أحد مؤرخي سيرة حياتها.

في ذلك الحين كانت رومي المقتربة من سنواتها العشرين قد بدأت تسأم لعب دور الإمبراطورة النمساوية الشابة، وفكرت في أن تترك تلك المهنة. ولكنها، في تلك اللحظة بالذات، التقت المخرج الإيطالي الكبير، لوكينو فيسكونتي، وارتبطت معه بصداقة قادتها إلى العمل معه، على خشبة المسرح في مسرحية تحمل اسم «**للأسف.. فإنها عاهرة**»، قدمت لاحقاً، في باريس، وشاركها ألان ديلون بطولتها، وأمام كاميرا السينما في أحد فصول فيلم **بوكاشيو**. كان المهم، في ذلك كلّه، هو أن الصداقة مع فيسكونتي، والعمل معه أكدا لرومي أنها «خلقت لتكون ممثلة»، كما قالت هي لاحقاً، وأنّ هذه المهنة تعطي صاحبها مقدار ما يعطيها، شرط أن يخلص لها ويجعلها حياته وهدفه. ورومي، باندفاعها وأخلاقها الطيبة وإقبالها على الحياة، كانت طبعاً مستعدة لأن تخلص لفن التمثيل، وتمنحه حياتها وأيامها ولياليها.

وهكذا، في باريس، ولدت رومي شنايدر كممثلة من نوع استثنائي، تمتزج لديها الحياة بالفن، والفنّ بالمتعة، والمتعة بالعلاقة مع الجمهور. ولقد علّمها فيسكونتي أنه لكي تنجح من زواجها أن تبتكر لنفسها شخصية ثابتة، فتذكرت دورين لعبتهما في ألمانيا، بعد سلسلة **سيسيا**، وقبل الانتقال إلى عالم فيسكونتي، كان قاسمهما

المشترك، إنها فيهما فتاة شديدة الحداثة، خالية من العقد، وتعرف ماذا تريد. والحال أنّ الدورين كانا يتلاءمان تماماً مع ملامحها المشرقة، والأمل الطافح من عينيها ونظراتها، وابتسامتها التي يمكن أن ترتسم خلال جزء من الثانية مهما كانت أحزانها.

صاغت رومي لنفسها، شخصية على الشاشة تشبه شخصيتها في الحياة، في الوقت الذي ارتبطت فيه بحكاية غرام طويلة وعريضة مع النجم الكبير ألان ديلون. وصار الاسمان متلازمين. غير أن رومي لم تذعن أمام ذلك الارتباط، ولم تشأ أن تجعل مكانتها السينمائية رديفة لمكانة خطيبها «النجم». ومن هنا لن يكون عدد الأفلام التي ستجمعهما كبيراً، وإن كان كلّ فيلم جمعهما قد شكلّ حدثاً سينمائياً كبيراً.

ولئن كانت رومي قد عاشت أكثر سنوات النصف الثاني من حياتها في فرنسا، فإنها عرفت كيف تستمتع ببراءة السينما، وتمثل مع مخرجين أميركيين وفرنسيين وألمان وإيطاليين، ما جعلها أكثر ممثلات أوروبا عالمية وبداوة. فالأبرز بين أفلامها الاوائل، في تلك المرحلة، كان **معركة في الجزيرة** (1962)، من إخراج الفرنسي آلان كافالييه. لكنها فور الانتهاء منه انتقلت لتمثل دوراً كبيراً في **المحاكمة** (1963)، الذي اقتبسه أورسون ويلز عن رواية فرانز كافكا المعروفة. ولسنا في حاجة إلى التأكيد هنا أنّ هذا الفيلم هو الذي أعطاها مذاقها العالمي الأول، وكان من أكثر الأدوار جدية في تاريخها السينمائي. ومن أورسون ويلز إلى أوتو برمينغر، الذي أعطاها دوراً أساسياً في فيلم «الكاردينال».

ومن اللافت أنّ هذه الأفلام الثلاثة، كشفت لملايين المتفرجين، ولكن أيضاً وخاصة، أمام أهل المهنة، كم أنّ موهبة رومي شنايدر التمثيلية قوية، وكم أنّ قوة التعبير لديها قادرة على

خدمة أيّ فيلم تمثّل فيه. فإذا أضفنا إلى هذا جمالها الاستثنائي، يمكننا أن نفهم كيف تمكنت من العبور من أدوار المراهقات، إلى أدوار النساء. وفي مثل هذه الأدوار شاهدها الجمهور، خلال عامين تاليين، في فيلم بريطاني، لدايفد سويتن، عنوانه «**الجار الطيب سام**»، ثم في فيلم أميركي لكليف دونو هو **ما الجديد يا بوسي كات؟**.

غير أنّ فيلم **الحوض**، الذي حققه جاك يراي، ومثلت فيه إلى جانب ألان ديلون، في وقت (1968)، كان الناس كفّوا فيه عن الحديث عنهما بوصفهما خطيبين، كان الفيلم الذي تفجرت فيه أنوثتها بشكل طاغ، وأطلقها ليس فقط كممثلة كبيرة، بل أيضا كنجمة فاتنة، وربما كامرأة مغرية. فهل كان الأمر، أن على أحد، أن يعيدها من خانة النجم إلى خانة الممثل، قبل أن تتحّول إلى نجمة على الطراز الهوليوودي؟

كان ذلك الخطر ماثلاً في ذلك الحين، فرومي، التي اقترن اسمها بالسعادة الدائمة خلال السنوات السابقة، كانت أضحت أقلّ مرحاً من ذي قبل. وكانت حكاية غرامها الطويلة مع ألان ديلون قد انتهت. وكان عليها أن تفكر بعض الشيء في مستقبلها كامرأة. وهنا من جديد ساقت إليها الأقدار المخرج كلود سوتيه (الذي رحل عن عالمنا)، ليعيدها إلى جادة الصواب السينمائي، عبر دور، ثم أدوار متعددة تستغل إمكانياتها كامرأة استثنائية، وكممثلة من طراز رفيع. كان ذلك في فيلمه **أشياء الحياة**، (1969)، الذي لعبت فيه رومي إلى جانب ميشال بيكولي دوراً شهد العودة إلى تكريسها ممثلة ذات قدرات متنوعة. وهو ما حدث نفسه، بعد ذلك بسنين، حيث أعطاها كلود سوتيه دوراً كبيراً مماثلاً في فيلمه التالي **ماكس والحدادون**، (1971)، ثم تبعه بواحد من أكبر الأدوار، التي لعبتها في تاريخها،

وهو دور روزالي في فيلم **سيزار وروزالي**، إلى جانب ايف مونتان، في العام 1972. وفي هذا الفيلم عرف كلود سوتيه من جديد كيف يستغلّ إمكانياتها القصوى، من حركة الجسد إلى تعبير الوجه إلى قوة النظرات. وكان ذلك قبل أن يعيدها صديقها الدائم لوكينو فيسكونتي إلى قصر أباطرة النمسا من جديد، وذلك في فيلمه الكبير **لودفيغ** (1973). وهنا لعبت رومي دور إبنة عم الامبراطور المولع بالموسيقى وبابنة عمه، ببراعة ندر أن تجلى بها أداء أية امرأة أخرى لعبت تحت إدارة فيسكونتي باستثناء كلوديا كاردينالي.

وتتالت الأفلام والأدوار. وكانت الوتيرة من التسارع بحيث راح كثيرون يتساءلون: ترى هل تحاول رومي أن تهرب من شيء ما عبر العمل والغرق في العمل؟

كانت الأفلام تتتابع بشكل كان من شأنه أن يفرح أية ممثلة أخرى، لكن رومي لم تكن سعيدة. فهي التي كانت تأمل في أن تعيش حياة عائلية هادئة، بدأت تلاحظ أنّ كلّ شيء في حياتها يميل إلى الفوضى. فلا استقرار في مكان، ولا في زواج، ولا في نوعيّة معيّنة من الأدوار، وبدأت تقول: «ذات يوم سأوقف كلّ شيء !ذات يوم سأرتاح».

في ذلك الحين، أواخر سنوات السبعين، كانت حاملاً بابنها دايفد. وكانت تمثّل في فيلم «عميل مثلث»، تحت إدارة تيرنس يونغ. وهي، حين وضعت دايفد، كانت فرحتها مزدوجة إذ إنها نالت، في الوقت نفسه، جائزة «سيزار» الفرنسية، لأفضل ممثلة عن دورها في فيلم جديد من إخراج كلود سوتيه بعنوان **حكاية بسيطة**. كانت رومي فرحة لكنها كانت قلقة حتى دون أنّ تدري أن الموت قرر، منذ ذلك الحين، أن يبدأ بزيارتها، تعاستها في ذلك الحين كانت عاطفية. وهي عبرت عن ذلك بقولها لصحفي سألها عن السعادة في العام 1979:

«كلّ الظلال ابتعدت عني» وحين سألها الصحفي أية ظلال، أجابت بابتسامة شاحبة: «ظلال الرجال الذين قالوا لي يوماً إنهم يحبوني، ثم لم يعطوني أيّ شيء».

غير أن الصحافي الذي كان يتلقى منها هذا الاعتراف سيقول لاحقاً إنه لاحظ حزناً كبيراً في عينيها في اللحظة نفسها. وتذكّر أنها قالت له على الفور: «لقد كنت في الماضي أعيش في هاجس أن يغدر بي أحد ما، أو أن يتركني شخص ما. كان كلّ ما حولي يقول لي إن سعادتي في خطر».

كانت رومي على طريق القمة، موضع آمال العدد الكبير من المخرجين، الذين يتمنون إدارتها في أفلامهم، من غرانييه دوفير (**القطار** ـ 1973)، إلى كوستا غافراس (**بريق امرأة** ـ 1979)، ومن فرانسيس جيرو إلى كلود شابرول، إلى أندريه زولانسكي، وصولاً إلى برنارد تافرنييه، الذي أدارها في احد أجمل أفلامه **الموت على الهواء مباشرة** (1980). ولكن كان من الواضح أنّ السيدة ليست سعيدة. ولا تحس أن السينما قادرة على إعطائها السعادة المرجوة.

وحده الطفل دايفد، الذي وضعته في العام 1978، ثم أخته سارة، كانا عزاءها في الحياة. تعمل من أجلهما، تركض من أجلهما، وتتمنّى أن يكون حين تكبر ويكبران، أحنّ عليها من الرجال الذين ما عرفوا أبداً كيف يحتفظون بها، وكيف يعطونها حناناً كان من الواضح أنها تفتقر إليه.

من هنا، حين وقع ذلك الحادث السخيف لدايفد، في بيت آل بيازيني، في الضاحية الباريسية سان جرمان آن لي، وأصيب بجرح في بطنه، استبد القلق برومي، حتى وإن لم يكن هناك ما يوحي بأن الطفل سوف يفارق الحياة، فيما كانت تجرى له عملية بسيطة في

البطن. كلّ ما في الأمر أنه كان يحاول تسلق باب منزل آل بيازيني، فجرح بطنه، ونقل إلى المستشفى. لكن ما كانت رومي تخشاه دون أن تتوقع حدوثه، حدث: مات دايفد.

رومي، بعد بكاء اليوم الأول، والنحيب خلال الأيام التالية، أخلدت إلى صمت مذهل. لم تعد تريد أن ترى أحداً. لم تعد تريد أن يكلّمها أحد. أحسّت من جديد، حين رحل دايفد، أن رجلاً آخر يغدر بها ويتركها . كثيرون من أصدقائها حاولوا الدنوّ منها لاسيما لوران، رفيقها، في ذلك الحين، لكنها كانت تبتسم لثوان، ثم تخلد إلى الصمت من جديد.

توقفت عن العمل. توقفت عن اللّهو. توقفت عن التفكير. وبدا واضحاً أنه لم يعد لديها شيء تعيش من أجله.

صحيح أنها في خضم ذلك كلّه لعبت دوراً أو دورين، بل جربت المسرح حتى في مسرحية **قديسة المسابح جان**، من تأليف بريخت. ولكن كان من الواضح أنّها أضحت امرأة منتهية. فالصمت الطويل، الذي كانت تخلد اليه، كان أعمق من أن يكون مجرّد حزن على طفلها الراحل. كان بالأحرى حزناً عليها هي نفسها، على حياتها التي راحت تعتبر أنها ذهبت سدىً. ومن هنا، حين رحلت صامتة وحيدة أمام أوراقها، في تلك الليلة الباريسية الربيعية، حزن الكثيرون ولكن لم يفاجأ أحد. فهي كانت ماتت منذ زمن. . . وبالتحديد، منذ مات ابنها دايفد أمام أنظار الجراحين، الذين كانوا يحاولون إنقاذ حياته، من جرح بسيط.

سعاد حسني:

في واحدة من آخر لقطات فيلم **أهل القمة**، الذي اقتبسه علي بدرخان عن رواية لنجيب محفوظ، هناك نهاية سعيدة، وعروس

وعريس، وعدد من المدعوين، كما يجدر بالفيلم الجماهيري أن يكون. ولكن المشكلة تبدو واضحة مع التعبير الذي ارتسم على وجه العروس: حزن واستسلام مذهلان، لا يمكن لهما أن يعكسا فرحة العثور على فارس الأحلام والاقتران به. كانت تعابير سعاد حسني واضحة: إنها تعابير الهزيمة. فهذا الزواج يأتي هزيمة شخصية لها: لقد تزوّجت لصاً من لصوص الانفتاح، ليس لأنها تحبّه (رغم أنّ نور الشريف هو الذي يلعب الدور)، بل لأنه كاد يفوتها قطار الزواج، ولم تعد راغبة في أن تعيش عالة على أخيها، ضابط الشرطة (عزت العلايلي)، الذي تضطهدها زوجته. ولئن كان نور الشريف قد رغب في الزواج منها ليصاهر الضابط، فلا بأس، فهو خير من ألاّ تتزوج أبداً. في الماضي كان المهندس أو الطبيب أو المحامي فتى الأحلام. أما الآن فلصّ الانفتاح هو الحل.

نعرف أنّ فيلم **أهل القمة**، الذي عرض أوائل الثمانينات، افتتح تياراً كبيراً من سينما الواقعية الجديدة في مصر. يحكي عن العصور المصرية الجديدة. لكنه كان، أكثر من ذلك، فيلماً عن المرأة المصرية الجديدة، وعن المعركة الخاسرة التي خاضتها.

سعاد حسني التي يبدو زواجها، في **أهل القمة**، نوعاً من الاستسلام أو حتى من الانتحار البطيء، كانت هي، على أيّ حال، التي بدأت تؤرخ لصعود المرأة المصرية، منذ العام 1959، حين خاضت تحت اسم نعيمة في **حسن ونعيمة**، لهنري بركات وعبد الرحمن الخميسي، معركة قلبها ومستقبلها في تحدّ مع الأهل والتقاليد، وانتصرت.

حين مثلت سعاد حسني أوّل أدوارها في **حسن ونعيمة**، كانت في الثامنة عشرة، وحين مثلت دورها في أهل القمة، كانت قد بلغت الأربعين. وتربعت بين هذين الفيلمين على عرش السينما المصرية،

منافسة سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة. لكن المعركة، في الحقيقة، لم تكن متكافئة دائماً. فسعاد عاشت صعوداً سريعاً، ساعدتها الظروف السياسية والاجتماعية التي طرأت على مصر أواخر الخمسينات، وقد عرفت كيف تتماشى مع تلك الظروف، وتطوّعها وتعبّر عنها.

وإذا كان رحيلها في لندن بسبب انتحارها أو لأيّ سبب آخر، فيمكن القول أنها عاشت، خلال السنوات العشرة الأخيرة، حالة انتحار بطيئة ومؤلمة، منذ العام 1991، إثر الفشل الذي كان من نصيب آخر أفلام مثلتها ومنها **الراعي والنساء** و**الدرجة الثالثة**.

صحيح أنّ ذلك تواكب مع مرض أصابها، راح يقضي عليها بالتدريج. لكنّ الأساس كان إحساس سعاد حسني بأنّ ثمة عالماً ينهار، عالماً عاشته وتألقت خلاله وفيه، وازدهى بها جاعلاً منها النجمة ـ القدوة، والفنانة الوحيدة التي تمكّنت من أن تصل إلى مرتبة النجمة الأولى، التي كانت وقفاً على فاتن حمامة منذ بداية الخمسينات. وأتت الأرقام لتعزّز ذلك: ففي استفتاء أجري لاختيار أهم مائة فيلم مصري، وأهم المخرجين والممثلين، حلّت سعاد حسني ثانية، بعد فاتن حمامة بفارق فيلم واحد فقط، حيث جرى اختيار عشرة أفلام لفاتن مقابل تسعة لسعاد. والحال أننا، إذا احتسبنا فارق العمر، والخبرة وعدد الأفلام، سنكتشف أن سعاد حققت في عشرين عاماً أو أكثر بقليل، نفس ما حققته فاتن في نحو نصف قرن. وفي هذا دلالة.

إن الأمر يعود إلى أن سعاد حسني، إلى جانب لبنى عبدالعزيز، ونجلاء فتحي، وميرفت أمين، ونادية لطفي، افتتحن سينما المرأة المصرية الجديدة، وليدة زمن الانبعاث القومي، وثقة الشعب بنفسه إثر العدوان الثلاثي. قبل ذلك كان على النجمة، لكي تنجح، أن

تبدو بعيدة عن الشكل المصري العادي. فإن كانت ذات شكل مصري أكيد (فاتن حمامة أو سميرة أحمد)، كان عليها أن تكون مظلومة باستمرار. وإذا نجحت فنجاحها مكافأة على طيبتها، وبمساعدة أهل الحارة، في لعبة صراع محسوم النتيجة، بين الشرّ والخير.

مع سعاد حسني تبدّلت الصورة: صار الصراع داخلياً، وضدّ قيم المجتمع المتحجرة، لا ضد الشر وحده. والحقيقة أنّ شكل سعاد حسني الذي هو أقرب إلى شكل ابنة الجيران المرغوبة والمحرمة، ساعد على ذلك، كما ساعدت عليه بساطتها، وعدم اعتنائها كثيراً بثيابها، وإصرارها على ألاّ تبدو أرستقراطية. وكانت من الذكاء والموهبة بحيث أدركت هذا كلّه باكراً. ونلاحظ أنها أتت، أصلاً، من بيت فنّي، فهي ابنة فنان من أصول شامية، وشقيقة نجاة (الصغيرة)، والموسيقي عز الدين حسني. ومن هنا كانت بينها وبين الفنّ علاقة مبكرة قديمة. بل أقدم مما قد نعتقد.

فإذا كان معروفاً ومتداولاً أنّ الشاعر عبد الرحمن الخميسي «اكتشفها»، وقدمها إلى المخرج هنري بركات، لتلعب دور «نعيمة»، في الفيلم الذي كتبه الخميسي، وكان الثاني يزمع إخراجه، فإن ما يجب ألا ننساه أن سعاد خاضت معمعة الفن، وهي في الرابعة من عمرها، حين قدمّها صهرها، مدرس الموسيقى، أحمد خيرت إلى صديقه «بابا شارو»، صاحب برامج الأطفال الشهيرة، في الإذاعة المصرية الذي جعل منها بطلة بعض حلقات برنامجه، واشتهرت خصوصاً بأداء أغنية «أنا سعاد أخت القمر». وبعد سنوات، ضمّها الخميسي إلى جمعية «أنصار التمثيل»، ومثلت دوراً في مسرحية **الأرض**. وكان من المفترض أن تمثل دور أورفيليا، في مسرحية **هاملت**، لكنها لم تقم بذلك لظروف خاصة، كما أنها لم تحظَ بدورها السينمائي الأول، الذي كان من المفروض أن تقوم به في

فيلم **غريبة**، أمام أختها نجاة. بل كان عليها أن تنتظر، حتى العام 1959، حين مثلت «نعيمة»، في مواجهة محرم فؤاد (حسن)، وانطلقت تلك الأغنية المدهشة، التي تواصلت ثلاثة عقود بعد ذلك.

منذ البداية أحبّ الناس سعاد حسني، ودخلت قلوبهم. لأنها، بالنسبة إليهم، لم تعد النجمة التي يريدون أن يتشبهوا بها، بل تلك التي تشبههم فعلاً. ولم يكن في سعاد حسني ما يمكن أن يوصف بأنه هوليوودي، على عكس ما كان الأمر بالنسبة إلى من سبقنها من الممثلات، مثل هند رستم، ونادية لطفي، ومديحة يسري. كانت بالأحرى على صورة ما يريد الشعب لفاتن حمامة أن تكونه: الحبيبة الغريبة، الجارة المشتهاة، الأخت المحرمة. ولعل الدور، دور الأخت، الذي مثلته أمام عبدالحليم حافظ، في **البنات والصيف**، ساهم في وسمها على تلك الصورة. لأنه لئن كان من الصعب للجمهور أن يتماهى مع نعيمة، فإنه تماهى تماماً مع أخت عبدالحليم حافظ، ولعلّه ـ أي الجمهور ـ اشتهى أن تكون حبيبته في الفيلم لا أخته. وهي أيضاً اشتهت ذلك منذ وقت مبكر، ولعلّ ذلك الاشتهاء هو ما ركب تلك الحكاية العجيبة والطويلة عن غرامها بالعندليب الأسمر الحكاية، التي وصلت على ألسنة الناس، إلى حدّ تزويجهما، وإنجابهما ولداً زعموا أنه عماد عبدالحليم، وسيصبح حين يكبر مطرباً ويموت بسبب إفراطه في تناول المخدرات. حكاية حقيقية أم أسطورة؟ وقال كثيرون إن سعاد ابتدأت تنهار ـ نفسياً وجسدياً ـ منذ موت عماد عبدالحليم. لكن هذا ليس مؤكداً بالطبع، المؤكد أن ثمة أربع وفيات هزت سعاد حسني. في العام 1961، قتلت في حادث سيارة على طريق الاسكندرية - القاهرة، صباح، شقيقة سعاد الشابة، التي كانت أقرب شقيقاتها إليها.

بعد ذلك حدثت وفاة جمال عبدالناصر في 1970، واعتبرتها

سعاد فاجعة شخصية، وهي التي كانت ترى في الزعيم المصري صورة الأب. وفي 1977، مات عبدالحليم حافظ، الذي كانت تربطها به صداقة عميقة ـ خارج إطار شائعات الحبّ والزواج ـ وكانت تأسف دائماً لأنها لم تمثّل معه إلا ثلث فيلم **البنات والصيف**، ولأنها رفضت الدور، الذي عرضه عليها في **أبي فوق الشجرة**، فكان انطلاقة ميرفت أمين، وكان واحداً من أنجح الأفلام في تاريخ السينما المصرية (نعرف أن سعاد عادت و«ثأرت» لنفسها من ذلك النجاح الذي فاتها، حين حقّق فيلمها «**خلي بالك من زوزو**»، من النجاح ما تجاوز «**أبي فوق الشجرة**»، لكن تلك حكاية أخرى). والموت الرابع كان موت صلاح جاهين، أبيها الروحي ومستشارها و«حبيبها» الأول والأخير، أواسط الثمانينات، مما جعلها تشعر أنها يتيمة حقاً.

هذه الوفيات طبعت حياة سعاد حسني على مدى سنوات مسارها المهنى، وجعلتها تغرق في مرارة. ولعله السر الكامن وراء الحزن، الذي غلف نظراتها للحياة. حتى وإن كانت قد عرفت كيف تتجاوز الفاجعة الأولى (فقدان أختها صباح)، خصوصاً أن ذلك أتى في وقت كان فيه مخرجو السينما بدأوا يكتشفون وجود سعاد، وسرعة ارتباط الجمهور بها، وراحت تتدفق عليها العروض والأدوار.

سرعان ما استسلمت سعاد حسني للسهولة في بداياتها، حيث أدى بها النجاح السريع إلى الإقبال على تمثيل كلّ ما يعرض عليها من أدوار، وهكذا كانت سلسلة أفلام الستينات الكوميدية والميلودرامية التي حققت لها نجاحاً جماهيرياً أكيداً، لكنها لم تضف إليها فنياً إلا الخبرة المتراكمة. ومع هذا، حتى في تلك الأفلام، وأبرزها **الساحرة الصغيرة والسفيرة عزيزة وجناب السفير** و**فتاة الاستعراض والأشقياء الثلاثة** و**أول حبّ**... إلخ، عرفت سعاد حسني كيف تشعّ، وتحول الشاشة إلى ميدان خاص

بها، مسيطرة تماماً على كلّ الذين يحيطون بها.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ تلك الأفلام، هي التي جعلت لقبها الرسمي «سندريلا الشاشة العربية»، لأن معظم المواضيع كانت مجرد تنويع على شخصية «السندريلا». وإذا كان حسن الإمام، الذي استخدمها مبكراً، في فيلم ثانوي الأهمية، عنوانه **مال ونساء**، قد جعلها بطلة إثنين من أنجح أفلامه، خلال النصف الأول من السبعينات، وهما **خلي بالك من زوزو** و**أميرة حبّي أنا** (الاثنان شارك في بطولتهما حسين فهمي)، فإنه عرف كيف يوصل الشخصية إلى ذروتها، وعرف، في الوقت نفسه، كيف يمزج بين نزعة السندريلا، ونزعة الصعود الاجتماعي في لعبة فنية متميزة، أضفت على فيلميه سمة أفلام المعركة الاجتماعية التقدمية. إذ خلف سذاجة الموضوع، وعالم الاستعراض والأغاني، عرف حسن الإمام كيف يقدم حكاية صعود وتحرر تشبه حكاية سعاد حسني نفسها. والجمهور أدرك هذا، وسعاد نفسها أدركته.

ومن هنا أعطت في الفيلمين خير ما عندها، متحوّلة من مجرد دور إلى ممثلة شاملة: ترقص، تغني، تحبّ، وتناضل.

عرف حسن الإمام كيف يخرج سعاد حسني من العادية، التي اتسمت بها معظم أدوارها، ليعطيها أبعاداً مدروسة بعناية. وفي مقابل ذلك كان صلاح أبو سيف هو الذي أدخلها عالم الأدوار الكبيرة، ولا سيما في فيلمي **القاهرة 3** و**الزوجة الثانية** (1966 و1967 على التوالي). في الأوّل أعطاها الدور الذي أثبتت فيه قدرتها التمثيلية وحضورها الطاغي، وتمتّعها بتعابير وجه تقول كلّ ما يراد قوله، حتى وسط الصمت المطبق. فبنظرات عينيها الحزينتين تمكنت في اللقطة التي تكتشف فيها أنّ زوجها محجوب إنما تزوجها ليحوّلها إلى عاهرة، أن تقول كلّ شيء، وربما أيضاً أن تختصر تاريخاً ما

لطبقة اجتماعية معينة. وفي **الزوجة الثانية**، خاضت النضال العنيف ضدّ ذلك الواقع الإجتماعي المدمّر، الذي سعى أيضاً إلى تحويلها إلى عاهرة من نوع آخر.

مع هذين الفيلمين، وفي دلالتهما الاجتماعية، صارت بعيدة، بالطبع، تلك اللقطة السعيدة، التي أنهت **حسن ونعيمة**، على تفاؤل بدايات زمن المدّ القومي. بات من الواضح أنّ الشرخ عميق، وأنّ الهزيمة باتت تعشّش في النفوس. ولعلّ هذا الاحساس هو ما دفع سعاد حسني إلى قبول العمل، لاحقاً، في فيلم **الكرنك** لعلي بدرخان، الذي اعتبره كثيرون أهمّ إدانة سينمائية لخطايا الزمن الناصري. فسعاد حسني، ذات النزعة الناصرية، لم تتردّد طويلاً في لعب دور زينب التي يغتصبها هذا النظام. ومرة أخرى، أتاح لها هذا الدور أن تستخدم تعابير وجهها في نظرة مدهشة تلقيها على حبيبها (اسماعيل)، بعد اغتصابها من قبل رجال المخابرات: نظرة، يسميها الناقد كمال رمزي، «فعل شفقة على اسماعيل لا على زينب».

ترى ما الذي حدث بين **خلي بالك من زوزو** (1972) و**الكرنك**؟ ما الذي قلب التفاؤل هزيمة؟ أمور كثيرة حدثت، وهزائم كثيرة تلاحقت. وفي خضّم ذلك كانت سعاد حسني قد نضجت، ولم يعد يهمها أن تلعب أدوارها القديمة. وإذا كانت دينامية المجتمع في العقدين السابقين على أواسط السبعينات قد سهلت عليها أن تفرط في التفاؤل، فإنها أمام الوعي الجديد بما يطرأ، لم تعد قادرة على الاستمرار في وضع القناع وكأن شيئاً لم يكن. هذا القناع كان آخر تجلياته ازدواج شخصيتها في **بئر الحرمان** لكمال الشيخ، وفي **نادية** لأحمد بدرخان. كان الصراع الداخلي بين التفاؤل والتشاؤم يتيح هذا. وكان في الإمكان الاتكال على الموضوع للخلاص، أو للدنوّ من الخلاص. ولكن مع أواسط السبعينات كان كلّ شيء قد بدأ ينهار.

وكان يمكن لسعاد حسني أن تنهار، لأنها كانت ابنة ذلك الزمن. ولكن كان لا يزال لدى السينمائيين، ولا سيما الجدد منهم، إمكانية للمقاومة فلجأوا إليها. وكانت سعاد في انتظارهم. وهكذا ولدت سلسلة جديدة من أفلام مكنتها أن تواصل مسيرتها المتألقة، وأن تعبّر عن نضج المرأة وقدرتها، بعد، بل الإمساك بمصيرها في عالم بات رجاله على انهيار. هكذا كان حالها في **الكرنك**، ولكن خاصة في **الحبّ الذي كان**، وفي **غروب وشروق**، و**على من نطلق الرصاص**... ولم يكن من الصدفة أن يكون رأفت الميهي، كاتب سيناريو هذه الأفلام الثلاثة الأخيرة، واحداً من أقطاب السينما الجديدة.

في هذه الأفلام كان لا يزال ثمة مجال للمقاومة. ولا سيّما بالنسبة إلى سعاد، التي وصلت في فيلمين لسعيد مرزوق، هما **زوجتي والكلّب** و**الخوف**، ذروة تألقها الفني. كانت في ذلك الحين كمن يخوض معركة رهيبة. لكنها كانت في الوقت نفسه تعبّر عن حيرة وقلق جيل بأسره. وهو ما أوصلته إلى ذروته في «الاختيار»، من إخراج يوسف شاهين الذي لطالما تمنّت العمل معه. ولكن، كان لا بد لذلك كلّه أن ينتهي إلى الهزيمة. ولئن كانت سعاد قد عبّرت عن تلك الهزيمة عبر هروبها الشهير، في اللقطة الأخيرة، من آخر أفلامها **الراعي والنساء**، فإنّ الموت الذي كان ينتظرها في بعض آخر أفلامها، كان بدوره هروباً وإقراراً بالهزيمة: في **المتوحشة**، كما في **موعد على العشاء**، إضافة إلى موت حبيبها في **الحبّ في الزنزانة**.

أفلا يبدو الأمر وكأن سعاد حسني في نهاياتها الفاجعة، وسقوطها الفني المدوي، مثلاً، في **القادسية** لصلاح أبو سيف. كما في فيلم عن أفغانستان أخرجه عبدالله المصباحي، وفي المصير الذي حفظته لها أفلام متميزة مثل **شفيقة ومتولي** و**شروق وغروب**، وخاصة

الجوع الذي اقتبسه زوجها (المطلق) علي بدرخان، عن أحد فصول **الحرافيش** لنجيب محفوظ، كانت تسير بخطى حثيثة نحو نهايتها الشخصية الفاجعة؟ إذا كان قيل دائماً إن سعاد حسني كانت من أكثر الفنانات اللواتي ارتبط الفن لديهن بالحياة، كما ارتبط الفنّ لديها بالقضية الاجتماعية، أفلا يصبح في إمكاننا أن نقول إنها بدأت انتحارها الفعلي، الذي كان أطول انتحار في تاريخ الفنّ، منذ بداية التسعينات، حين راح المرض يستبدّ بها، وبما لديها في الوقت نفسه إنّ كلّ شيء ينهار، مع سقوط مصر في فخّ الانفتاح، وانتهاء المقاومة الفلسطينية، وتدهور السينما، واختفاء الأحلام الكبيرة؟ وبهذا المعنى ألا يمكننا اعتبار موت سعاد حسني، موت شيء ما... وأساسي في حياتنا؟

الثبت التعريفي

آدولف زوكور (Adolf Zukor) (1873–1979): من أبرز المنتجين الأميركيين في العقود الأولى. أصله نمساوي/ هنغاري، بدأ شبابه تاجر فراء، ثم تدرّج حتى خاض الإنتاج والتوزيع. ساهم في تأسيس «فايموس بلايرز» قبل أن ينضمّ إلى ستديوهات «بارامونت». هو صاحب الشعار الشهير الذي جعله عنواناً لكتاب مذكراته **هذا ما يريده الجمهور**.

آفا غاردنر (Ava Gardner) (1922–1990): من أجمل وأقدر ممثلات العصر الذهبي في هوليوود، ومن نجمات السينما الأميركية البارزات. اشتهرت بأدوار المرأة القاسية والهشة في الوقت نفسه. عملت في عاصمة السينما الأميركية، لكنها كانت في زمانها أكثر الممثلات الأميركيات عملاً في أوروبا.

أودري هيبورن (Audrey Hepburn) (1929–1993): قد يصحّ أن نعتبر هذه الفنانة نجمة/ مضادة أكثر منها نجمة بالمعنى الهوليوودي للكلمة. هولندية وبريطانية الأصل، ولدت في بروكسل، وأمضت القسم الأكبر من مسارها المهني في هوليوود، قبل أن تمثل أفلاماً عديدة في أوروبا، حيث كانت بدأت حياتها عارضة أزياء. من أبرز

الأفلام التي مثلتها مع كبار المخرجين **إفطار في تيفاني**، **الحرب والسلام**، **شاراد**، **سيدتي الجميلة** و**سابرينا**.

إيرول فلين (Errol Flynn) (1909-1959): أسترالي الأصل اعتبر نجم أفلام المغامرات، ولا سيما المرحة منها. كان النجم الأول في هوليوود خلال الربع الثاني من القرن العشرين. كان معبود النساء بأدواره، ولكن أيضاً بفضل حياة المغامرات الصاخبة التي عاشها، إلى درجة أن ثمة كتابات تقول إنه عمل جاسوساً لحساب النازيين لفترة، حبّاً بالمغامرة لا أكثر.

بريجيت باردو (Brigitte Bardot) (باريس 1934): النجمة الفرنسية الأشهر، حتى وان كانت قلة من النقاد والمؤرخين تعتبرها ممثلة حقيقية. اشتهرت خاصة في خمسينيات وستينيات القرن العشرين حيث سرعان ما أصبحت رمزاً للأنوثة وتحرّر الجسد. مثلت في أفلام تحت إدارة كبار المخرجين الفرنسيين، أما فيلمها الأشهر فيبقى «.. **وخلق الله المرأة**»، تحت إدارة زوجها في ذلك الحين روجيه فاديم.

تايرون باور (Tyrone Power) (1913-1958): هذا الفتى الوسيم والأنيق اعتبر نجم أفلام فوكس الرومنطيقي الأول قبل الحرب العالمية الثانية. مثّل في أفلام تاريخية وغرامية وأفلام مغامرات، من دون أن يرقى، إلا في مرات نادرة إلى مستوى الممثل الكبير.

تشارلي شابلن (Charles Chaplin) (1889-1977): المخرج والكاتب والممثل والمنتج والموسيقي، الذي شغل عالم السينما خلال جزء كبير من القرن العشرين، وخلّف أفلاماً تعتبر علامات في تاريخ السينما. من أصل بريطاني غامض. عمل واشتهر في هوليوود، ثم نفى نفسه إلى أوروبا حيث عاش سنواته الأخيرة. من أشهر أفلامه

الأزمنة الحديثة، الهجمة على الذهب، السيرك، الصبي و**أضواء المسرح**.

جيمس دين (James Dean) (1931–1955): نجم بداية الخمسينات في السينما الهوليوودية. كانت حكاية يتمه، ثم حكاية موته المبكر في حادث سيارة، في خلفية شهرته الأسطورية، بأكثر مما فعلت الأفلام القليلة – إنما المميّزة – التي قام فيها، غالباً، بأداء أدوار المراهق المتمرد، وهي شخصية سوف تصبح نمطية في السينما بعد ذلك. من أبرز أفلامه **ثائر من دون قضية** و**العملاق** و**شرقي عدن**. ويعتبر دائماً: أول مراهق أميركي.

داريل زانوك (Darryl Zanuck) (1902–1979): منتج أميركي بدأ حياته المهنية طفلاً في السابعة حين ظهر ككومبارس. صعد درجات المهنة بعد ذلك حتى صار واحداً من كبار المنتجين، وسيّد شركة فوكس دون منازع. كان يتدخل في صناعة الأفلام واختيار النجوم إلى درجة غالباً ما كانت تثير حنق المخرجين. يعتبر، أكثر من مخرج الفيلم، العقل الكامن وراء أفلام كبيرة مثل **ذهب مع الريح**.

روبرت تايلور (Robert Taylor) (1911–1969): درس الموسيقى، قبل أن يبدأ مساراً سينمائياً في العام 1934، ليقوم في العام التالي بأول دور كبير له في فيلم **هناك دائماً غد**. ومنذ ذلك الحين صار حلم النساء بامتياز، والدجاجة التي تبيض ذهباً في هوليوود، حيث مثل في عشرات الأفلام الناجحة إنما غير الخالدة، ويعتبر مساره الذي جاوز النصف قرن، من أطول مسارات النجوم في السينما الأميركية.

رودولف فالنتينو (Rodolphe Valentino) (1895–1926): ممثل أميركي كان واحداً من أول وأبرز النجوم الظواهر في تاريخ السينما.

حين مات شاباً، تحولت جنازته إلى مشاهد مدهشة من النواح والبكاء ومحاولات انتحار المعجبين. من أشهر أدواره، تلك التي مثلها في **ابن الشيخ والشيخ**.

ريتا هايوارث (Rita Hayworth) (1918–1987): من أصل مكسيكي ولدت في نيويورك. عملت وهي في الثانية عشرة راقصة محترفة، حيث اكتشفها أحد منتجي فوكس، فأقنعها بالعمل في السينما، فبدأت مساراً مهنياً طويلاً وصاخباً، بالتزامن مع حياة لا تقلّ صخباً. مثلت تحت إدارة كبار هوليوود ولا سيما أورسون ويلز الذي كانت زوجته لفترة، وعملت تحت إدارته في **سيدة من شانغهاي**. أما أشهر أدوارها ففي فيلم **جيلدا** و**سالومي**.

ستوديو الممثل (Actors Studio): (تأسس عام 1947 في نيويورك) معهد لدراسة فنون التمثيل السينمائي (والمسرحي)، تقوم مناهجه الأساسية على مبادئ الروسي ستانسلافسكي. من أبرز مؤسسيه إيليا كازان ولي ستراسبرغ وروبرت لويس. في هذا المعهد درس، ومنه تخرج، بعض أبرز وأعمق الممثلين الذين لمعوا في تاريخ السينما الأميركية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، من أمثال مارلون براندو وبول نيومان ومونتغمري كليفت وجوان كروفورد ولي ريميك...

صوفيا لورين (Sofia Loren) (1934 روما): من أشهر نجمات السينما الإيطالية والعالمية خلال النصف الثاني من القرن العشرين. عاشت طفولة يائسة في ضواحي نابولي قبل أن تفوز بلقب ملكة جمال محلية... ما قادها إلى الفن ككومبارس في فيلم **كوفاديس**. ومنذ ذلك الحين بدأ صعودها التدريجي لتمثل مع أبرز المخرجين في إيطاليا ثم أوروبا والعالم. من أشهر أفلامها **السيد** و**امرأتان** و**زواج على الطريقة الإيطالية** و**يوم خاص**...

غاري كوبر (Gary Cooper) (1901–1961): نجم وممثل أميركي كان ابناً لقاض ثري. تلقى دراسة وتربية صلبتين، ثم، إذ رغب أن يصبح رسام كاريكاتور، توجّه إلى كاليفورنيا حيث سرعان ما وجد نفسه يخوض لعبة التمثيل في أدوار صغيرة، تحولت إلى أدوار كبيرة، فكان طوال عقود نجم غرام ورعاة بقر وأفلام حرب وما شابهها.

غريتا غاربو (Greta Garbo) (1905–1990): من أصل سويدي، واسمها الحقيقي غريتا لويزا غوستافسون. بدأت حياتها السينمائية في وطنها نجمة لأفلام عديدة قبل أن تنتقل إلى هوليوود حيث سرعان ما صارت «النجمة» بامتياز، إلى درجة أن أندريه مالرو، الكاتب الفرنسي، وصف مفهوم النجمة، انطلاقاً من رصده لها بأنها «الشخص الذي يعبّر وجهه ويرمز إلى، ويجسد، الغريزة الجماعية». قامت بأدوار لا تنسى في أفلام كثيرة، ثم توقفت فجأة معتزلة، وهي في أوج شهرتها وعطائها، ما أضفى على حياتها وشهرتها غموضاً لا يزال لغزاً حتى أيامنا هذه.

فرانك كابرا (Frank Capra) (1879–1991): مخرج أميركي من أصل إيطالي، حقّق العديد من الأفلام ربط بعضها بين النزعة الاجتماعية والسياسة. عرف، في بعض أفلامه، بمناصرة سياسة الرئيس روزفلت الاقتصادية التقدمية، المعروفة بالصفقة الجديدة في أفلام له مثل **إنها حياة رائعة** و**مستر ديدز يذهب إلى المدينة** و**حدث ذات ليلة**.

كلارك غابل (Clark Gabel) (1901–1960): بالتأكيد نجم النجوم في سينما هوليوود. ومعشوق النساء بشكل لا يضارع، منذ رحيل رودولف فالنتينو على الأقل. كان ابن فلاح اهتم بالتنقيب عن النفط. أمضى مراهقته يحلم بأن يصبح ممثلاً مسرحياً دارساً فن

التمثيل سراً. وهذا قاده إلى تأسيس فرقة سرعان ما وصلت إلى هوليوود حيث بدأت السينما تغريه. وهكذا بدأ منذ 1924 مساراً، بفيلم لإرنست لوتش، قاده إلى مجد سينمائي لا يضاهى. مثل أدواراً لا تنسى في عشرات الأقلام، لكن الأبرز يبقى في **ذهب مع الريح** و**المنحرفون** (وهذا الأخير سيكون آخر أفلامه قبل رحيله مع مارلين مونرو ومونتغمري كليفت، اللذين بدورهما كان هذا الفيلم آخر ما مثّلا فيه قبل رحيلهما).

مارلين ديتريش (Marlene Dietrich) (1901– 1996): ممثلة ونجمة أميركية من أصل ألماني. بدأت مسارها المهني عام 1922 في برلين، كنجمة استعراض في أدوار صغيرة، ثم انتقلت مع صديقها المخرج فون سترنبرغ، إلى هوليوود، حيث برزت في أفلام عديدة من إخراجه، ثم انفصلت عنه لتبني مساراً خاصاً بها قادها إلى نجومية طويلة الأمد. وعملت أيضاً مع كبار هوليوود الآخرين، واشتهرت بغنائها ولا سيّما بأغنية «ليلي مارلين».

مارلين مونرو (Marlyn Monroe) (1926–1962): نجمة النجمات وأسطورة الأساطير في السينما الأميركية. كان اسمها نورما جين، وتقول حكايتها إنها ولدت من أب مجهول وعاشت طفولة بائسة وقاسية. اكتشفتها السينما وهي مراهقة، فأعطتها أدواراً لا تنسى. وهي عاشت حياة صاخبة بالتزامن مع ذلك، ثم أنهت تلك الحياة بانتحار غامض بعد زيجات عديدة (أشهرها مع الكاتب المسرحي الكبير آرثر ميلر)، وعلاقات صاخبة (أشهرها، وإن لم تكن مؤكدة، مع كل من الأخوين، الرئيس جون كينيدي، وروبرت كينيدي).

ماري بيكفورد (Mary Pickford) (1893–1979): نجمة أميركية ولدت في كندا، وتعتبر أول نجمة كبيرة في زمن السينما الصامتة. لقّبت، طوال عشرين سنة، بـ «خطيبة أميركا الصغيرة»، وأسست مع

شابلن ودوغلاس فيربانكس وآخرين، شركة «يونايتد آرتست». مثلت مع كبار مخرجي هوليوود مثل غريفيث وسيسيل دو ميل، وإرنست لوبتش.

ماك سينيت (Mack Sennet) (1880–1960): سينمائي أميركي ولد في كندا. بدأ حياته عاملاً، ثم خاض مهن المسرح والسينما، ولا سيّما في مجال الاستعراضات والأعمال الفكاهية. كان خلال العقدين الأولين من القرن العشرين، أيام السينما الصامتة خاصة، وراء العديد من الأفلام الهزلية، التي شهدت أبرز نجاحات شابلن، وبن توربين وغلوريا سوانسون. وكانت له يد طولى في ابتكار المشاهد المضحكة وحركاتها.

ثبت المصطلحات

(تختلط هنا اللغات تبعاً لشيوع استخدام المصطلح. وقد أشرنا بحرف F إلى ما هو من أصل فرنسي، وبحرف E إلى ما هو من أصل إنجليزي)

آكشن	Action (F)
أبيض وأسود	Black and White (E)
اختفاء	Fade Out (E)
استرجاع زمني	Flash-Back (E)
إسقاط	Projection (F)
إسقاط/ تماهٍ	Projection/ identification (F)
إضاءة	Lightning (E)
أفلام الغرب (الأميركي)	Western (E)
اقتباس	Adaptation (F)
امرأة فاتكة	Femme fatale (F)
أنا/ آخر	Alter / ego (F)

Panorama (F)	بانوراما
Bio Pic (E)	بايوبيك (سينما السيرة)
Plateau (F)	بلاتوه
Travelling (E)	ترافلنغ
Syncronisation (F)	تزامن
Catharsis (F)	تطهير
Expression (F) (E)	تعبير
Voice Over (E)	تعليق مضاف
Technicolor (E)	تكنيكولور
Identification (F) (E)	تماهٍ
Montage (f) Editing (E)	توليف
Couple (F)	ثنائي
Background (E)	خلفية
Science-fiction (F)	خيال- علمي
Rôle (F)	دور
Angle (F)	زاوية
Zoom-in (E)	زوم- إن (حركة ابتعاد الكاميرا عن شيء ما)
Zoom-out (E)	زوم- آوت (حركة اقتراب الكاميرا من شيء ما)
Studio (F)	ستوديو
Scénario (F) Script (E)	سيناريو

Cinémascope (F)	سينما سكوب
Cinéma muet (F)	سينما صامتة
Cinéma parlant (F) Talkies (E)	سينما ناطقة
Cinéma d'auteur (F)	سينما/ المؤلف
Cinérama (F)	سينماراما
Ecran (F) Screen (E)	شاشة
Personnage (F)	شخصية
Voice - Off (E)	صوت من الخارج
Back Lighting (E)	ضوء خلفي
Titres (F) Titles (E)	عناوين
Vamp (E)	غولة (امرأة قاتلة في السينما)
Glamour Girl (E)	فتاة الفتنة
Pin-up (E)	فتاة غلاف
Jeune premier (F)	فتى أول
16 mm	فيلم 16 ملم
35 mm	فيلم 35 ملم
Film policier (F)	فيلم بوليسي
Animation (F) Cartoon (E)	فيلم تحريك
Thriller (E)	فيلم تشويق
Film d'aventure (F)	فيلم مغامرات

Documentary (E)	فيلم وثائقي
Double (F) (E)	قرين
Cut (E)	قطع
Talent-Scout (E)	كشاف مواهب
Comédie (F)	كوميديا
Musical (E) (F)	كوميديا/ موسيقية
Shot (E) Plan (F)	لقطة
Plan américain (F)	لقطة أميركية
Long Shot (E) Plan générale (F)	لقطة عامة
Close-Up (E) Gros plan (F)	لقطة كبيرة
Very Close-Up (E)	لقطة كبيرة جداً
Plan moyen (F) Medium Shot (E)	لقطة متوسطة
Mimesis (F)	محاكاة
Laboratoire (F)	مختبر
Réalisateur (F) Director (E)	مخرج
Filtre (F) (E)	مرشح
Mixage (F) (E)	مزج
Scene (E)	مشهد
Treatment (E)	معالجة
Fans (E)	معجبون

Forground (E)	مقدم الصورة
Acteur (F)	ممثل
Champs (F)	منظور - ما هو في حقل نظر الكاميرا
Contre-champs (F)	منظور- مضاد
Auteur (F)	مؤلف
Star (F) (E) Vedette (F)	نجم
Starlett (E)	نجيمة
Star System (E)	نظام النجوم
Happy End (E)	نهاية سعيدة
Fan Club (E)	نوادي المعجبين

المراجع

Orientations bibliographiques

PROBLÈMES GÉNÉRAUX DU CINÉMA

G. Aristarco, *Storie delle teoriche del film*, Milan, Einaudi, 1952.
P. Baechlin, *Histoire économique du cinéma*, Paris, la Nouvelle Édition, 1947.
B. Balazs, *Theory of film*, Londres, Dennis Dobson, 1952.
A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, le Cerf, (4 vol.), 1958-1962.
G. Cohen-Seat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, P.U.F. 1946.
S. M. Eisenstein, *Film form*, Londres, Dennis Dobson, 1949; *The Film Sense*, *ibid.* 1948.
J. Epstein, *l'Esprit du cinéma*, Paris, Jeheber, 1955.
S. Krakauer, *Theory of film*, New York, Oxford University Press, 1965.
M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, Paris, la Nouvelle Édition, 1946.
C. Metz, *Cinéma et Langage*, Paris, Larousse, 1971.
J. Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, Éditions universitaires, 2 vol., 1963-1965.
E. Morin, *le Cinéma, ou l'Homme imaginaire* Paris, Éditions de Minuit, 1956.
E. Souriau, *l'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1952.

L'ACTEUR DE CINÉMA

Cahiers du cinéma, *l'Acteur*, t. XI, nº 66, Noël 1956.
L. Chiarini, U. Barbaro, *l'Attore*, Roma, Bianco e Nero, 3 vol., 1938, 1940, 1941.
L. Delluc, « Comédiens ou Interprètes », in *Cinéma et Cie*, Paris, Grasset, 1919.
D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*.
C. Dullin, « l'Émotion humaine », in *Art cinématographique*, vol. 1. Paris, Alcan, 1926.

M. Leiris, *la Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon, 1958.
V. Poudovkine, « le Travail de l'acteur de cinéma et le Système de Stanislavsky », in *Recherches soviétiques*, nº 3, *Cinéma*, Paris, 1956.
V. Poudovkine, *Film technic, Film acting*, New York, Lear, 1949.

STARS

F. Alberoni, *l'Élite senza potere, ricerce sociologica sul divismo*, Milano, Vita e Pensier, 1963.
G. Annenkov, *En habillant les vedettes*, Paris, R. Marin, 1951.
R. M. Arlaud, *Cinéma bouffe*, Paris, Melot, 1945.
A. Bazin, « le Jour se lève », in *Documents*, 47, nº 1.
M. Bessy, R. Livio, *Charles Chaplin*, Paris, Denoël, 1972.
H. Blumer, *Movies and Conduct*, New York, Marc Millan, 1935.
C. Castello, *Il Divismo*, Torino, Edizione radio italiana, 1957.
I. Ehrenbourg, *Usine de rêves*, Paris, N.R.F., 1938.
C. Ford et R. Jeanne, *les Vedettes de l'écran*, Paris, P.U.F., 1964.
G. Gow, *Hollywood in the fifties*, Londres, A. Zwemmer, 1968.
A. Kyrou, *Marilyn Monroe*, Paris, Denoël, 1972.
N. Leites et M. Wolfenstein, *Movies*, Glencoe, 1950.
P. Leprohon, *Charlie Chaplin*, Paris, Melot, 1946.
R. Livio, *Greta Garbo*, Paris, Denoël, 1972.
J. P. Mayer, *Sociology of Film*, Londres, Faber, 1948. *British Cinemas and their audiences*, Dennis Dobson, 1948.
A. Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, N.R.F., 1946.
V. Morin, « les Olympiens », in *Communications 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
F. Nourrissier, *Brigitte Bardot*, Grasset, 1967.
H. Powdermaker : *Hollywood, the Dream Factory*, Boston, Little Brown, 1950.
E. Rice, *Voyage à Purilia*, Paris, N.R.F., 1934.
L. Rosten, *Hollywood, the Movie Colony, the Movie Makers*, New York, Harcourt Brace and Cie, 1941.
M. Thorp, *America at the Movies*, Londres, Faber and Faber, 1945.
A. Zukor, *le Public n'a jamais tort*, Paris Corréa, 1954.

الفهرس

ـ أ ـ

ـ ب ـ

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

ـ ص ـ

ـ ع ـ

ـ غ ـ

ـ ف ـ

ـ ق ـ

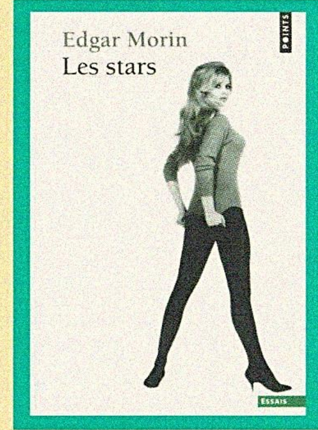
ـ ك ـ

- ل -

- م -

ـ ن ـ

نجوم السينما



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

يعتبر كتاب إدغار موران **نجوم السينما** من الكتب الكلاسيكية الرائدة في مجال الفن السابع، يتساءل فيه مؤلفه عن شروط صناعة النجوم، وعن علاقاتهم بجمهورهم. كما يشرح العوامل البسيكولوجية والسوسيولوجية التي تحدّد هذه العلاقة.

ترجمة هذا الكتاب في هذا الوقت بالذات، تهدف إلى إعادة النظر في تاريخية النجم السينمائي العربي، وذلك عبر تقديم نموذج منهجي في التفسير والتأويل يمثله كتاب موران بامتياز.

نجوم السينما كان لدى ظهوره كتاباً فريداً من نوعه، ولا يزال فريداً حتى الآن، ربما لأنه، فيما قاله عن النجوم، يغني عالم السينما بآراء جديرة بالاهتمام.

إدغار موران (1921 -): فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي، كان لمؤلفاته أثرٌ كبيرٌ على الفكر المعاصر من أهمها: *La méthode* (2008), *Éthique* (2006), *Où va le monde?* (2007).

إبراهيم العريس: ناقد سينمائي ومترجم من لبنان. من أعماله المترجمة نصوص لِـ حنة أرندت، وآلان تورين، وجورج غورفيتش.



المنظمة العربية للترجمة



ISBN 978-9953-82-530-4
9 789953 825304

الثمن: 16 دولاراً
أو ما يعادلها

تم إعادة الرفع بواسطة
مكتبة عسكر
ask2pdf.blogspot.com